

LA PEINTURE AU
MUSÉE
DU
LOUVRE
ÉCOLE FRANÇAISE

XIX[e] SIÈCLE
(Première Partie)
par

LOUIS HAUTECŒUR
Conservateur-adjoint au Musée du Louvre

Publié, sous la direction de JEAN GUIFFREY, *Conservateur au Musée du Louvre,*
par
L'ILLUSTRATION
13, Rue Saint-Georges, Paris (9e)

LA PEINTURE AU
MUSÉE
DU
LOUVRE

LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE

SE COMPOSE DES 13 VOLUMES SUIVANTS :

École Italienne (Primitifs)	par M.	Louis Hautecœur	(à paraître).
— Italienne (XVIe au XVIIIe siècle).	—	Gabriel Rouchès	(paru).
— Flamande	—	Louis Gillet	(à paraître).
— Hollandaise	par Mlle	Cl. Misme	(à paraître).
— Allemande	par M.	Louis Réau	(à paraître).
— Espagnole	—	Marcel Nicolle	(paru).
— Anglaise	—	—	(à paraître).
— Française (XIVe au XVIe siècle).	—	P. A. Lemoisne	(à paraître).
— Française (XVIIe siècle).......	—	Pierre Marcel	(à paraître).
— Française (XVIIIe siècle)	—	Louis Gillet	(à paraître).
— Française (XIXe siècle - 1re partie).	—	Louis Hautecœur	(paru).
— Française (XIXe siècle - 2e partie).	—	Paul Jamot	(paru).
— Française (XIXe siècle - 3e partie).	—	—	(à paraître).

Les volumes seront mis en vente au fur et à mesure de leur édition sans que l'ordre chronologique soit observé.

Les photographies qui ont servi à graver les planches 1, 8, 14, 15, 18, 30, 35, 49, 52, 63, 67, 68, 69, 72 proviennent des ateliers Giraudon.

Tous les autres documents nous ont été communiqués par " *Les Archives photographiques d'art et d'histoire* ".



LES TROIS DAMES DE GAND

(Portrait de Madame Morel de Tangry et de ses deux filles)

par

DAVID

LA PEINTURE AU
MUSÉE
DU
LOUVRE

ÉCOLE FRANÇAISE

XIX[e] SIÈCLE

(Première Partie)

par

LOUIS HAUTECOEUR

Conservateur-adjoint

au Musée du Louvre

Publié, sous la direction de JEAN GUIFFREY, *Conservateur au Musée du Louvre,*

par

L'ILLUSTRATION

13, Rue Saint-Georges, Paris (9e)





INTRODUCTION

POUR beaucoup de personnes, l'histoire de la peinture entre 1785 et 1820 se réduit à l'histoire de l'école davidienne ; l'art de cette époque est jugé froid, solennel, ennuyeux et guindé. Les études publiées depuis une vingtaine d'années (1) ont, au contraire, montré la variété de ce temps. L'école classique elle-même est riche de talents, que la disparition de la tutelle académique et le recul d'un siècle nous permettent de juger avec plus d'impartialité. On s'aperçoit alors que certains de ces artistes ont possédé des qualités éminentes ; on constate que leur austérité sait parfois sourire avec la grâce du XVIIIe siècle, que leur œil est sensible au spectacle de la nature et que leur âme s'agite aux premiers souffles du romantisme.

La réaction davidienne n'est pas un phénomène subit ; elle est le résultat de causes anciennes. Dès 1755-1760, avait commencé la campagne contre l'art aimable, galant, clair, décoratif qui régnait en France depuis quarante ans. Déjà Cochin et Diderot condamnaient Nattier et Boucher au nom de la vraisemblance et de la raison. Les contemporains de Rousseau reprochaient à cet art d'être l'expression d'une société corrompue et prêchaient le retour à la nature et aux mâles vertus des anciens. Or, à la même époque, l'antiquité semblait renaître de ses ruines : à Rome, les fouilles exhumaient des statues et des vases de marbre,

(1) On consultera sur la peinture de cette époque les ouvrages d'ensemble suivants : Fr. Benoit, *l'Art sous la Révolution et l'Empire*, Paris, in-4°, 1897 ; L. Rosenthal, *la Peinture romantique*, Paris, in-4°, s. d. ; R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris, 1910, in-8° ; L. Hautecœur, *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912, in-8°.

qui prenaient place aux musées récemment constitués du Capitole et du Vatican; à Herculanum et à Pompéi tout un passé ressuscitait; à Naples, on se disputait les vases réputés étrusques; à Poestum, on apprenait à connaître le véritable dorique. Quelques voyageurs traversaient même la mer Ionienne et allaient visiter le Péloponèse, l'Attique, l'Asie Mineure; là où ils croyaient trouver des turqueries, ils découvraient la Grèce. Tous ces monuments étaient publiés, étudiés. Winckelmann essayait à Rome de tracer leur histoire et, de leur étude, tirait une esthétique. La Beauté en soi est universelle et indéterminée; aussi n'existe-t-elle pas dans la Nature, qui est diverse et multiple. La Nature est l'objet de la sensation; la Beauté est une conception de la Raison. C'est pourquoi le dessin, combinaison de lignes géométriques, élément stable et intellectuel, l'emporte sur la couleur, qui est variable et qui affecte la sensibilité. La Beauté doit être une beauté au repos : le mouvement ne saurait donner l'idée de la sérénité et de la noblesse, sans lesquelles il n'est pas de véritable beauté. Tels sont les principes de la doctrine qui, reprise par Mengs, fut acceptée à Rome par David et par Quatremère de Quincy. Le premier prétendra la réaliser dans ses œuvres; le second voudra l'imposer aux artistes au nom d'un idéalisme qu'il croyait platonicien et qui était seulement académique.

A ces influences ajoutez celle du sentimentalisme contemporain, qui, de tendre, devient terrible. Les douces larmes de 1765 coulent après 1775 en des sanglots convulsifs. Le drame noir est à la mode et l'évanouissement de rigueur. Il faut tenir compte aussi du mécontentement politique : on va chercher dans l'antiquité des modèles de constitution et des leçons de civisme. Plutarque est une Bible; Brutus un héros familier.

On s'explique alors le succès des Horaces (1785) et l'influence de David. Ce tableau était à la fois un tableau antique — le décor et les personnages sont imités de monuments et de marbres grecs ou romains; — un tableau moralisateur — le père exhorte ses enfants à bien défendre leur pays; — un drame noir — si le sire Vergy forçait sa femme à manger le cœur de son amant, le patriotisme imposait au jeune Horace l'horrible devoir de combattre son beau-frère et l'amant de sa sœur! Enfin on notait dans ce tableau un dessin robuste et une couleur solide.

David fut proclamé le rénovateur de la peinture française. Jusqu'à la Révolution, il empruntera ses sujets à l'antiquité. « L'antiquité, disait-il, n'a pas cessé d'être la grande école des peintres modernes, la source où ils puisent les beautés de leur art. Nous cherchons à imiter les anciens dans le génie de leurs conceptions, la pureté de leur dessin, l'expression de leurs figures et la grâce de leurs formes. » Et David en ses toiles s'inspirait du Pâris Cavaceppi, de la Niobé, du vase Médicis, dressait des colonnes doriques, ordonnait ses compositions à la manière de bas-reliefs, réduisait le nombre des plans, éliminait le fouillis des peintres antérieurs. Il imposait à ses élèves la lecture de Plutarque et n'acceptait en son atelier que les jeunes gens capables de lire un texte latin. Il estimait qu'ils seraient ainsi habiles à exprimer les passions de leurs personnages; car le peintre doit être psychologue. Seules les émotions humaines confèrent un intérêt au sujet; plus les sentiments sont nobles, plus le tableau est grand. La hiérarchie des genres, dogme du XVIIe siècle, est à nouveau proclamée : l'histoire l'emporte sur la peinture des événements modernes, sur le portrait, sur le paysage. Quant au genre, il est expulsé de la république des arts, comme un simple ci-devant. Cette doctrine, les élèves de David

l'acceptent sans murmurer. Ceux-là mêmes qui, tel Pierre-Narcisse Guérin, n'appartenaient pas à l'école davidienne, n'en subissaient pas moins le prestige : Marcus Sextus descendait du vieil Horace et de Brutus.

*
* *

La suprématie de David, consacrée par les titres et les honneurs dont le combla Napoléon, ne fut pas acceptée sans résistance. L'antiquité aimable, gracieuse, pompéienne, l'antiquité de l'Anthologie, chère aux contemporains de Marie-Antoinette, aux peintres de l'Académie que David dénonçait en 1791 comme les suppôts de la corruption, cette antiquité-là survécut sous la Révolution et sous l'Empire. Menageot, Callet, Suvée, Vincent, Regnault n'en conçoivent pas d'autre. Les *Trois Grâces* du dernier montrent toujours en leur chair dodue les fossettes de Boucher. Tous ces peintres répugnent aux oppositions violentes qui leur semblent vulgaires et gardent sur leurs palettes les couleurs claires de jadis. Certains se plaisent encore à ce fouillis, à ces mouvements de foules, à cette gesticulation que condamnaient les purs classiques. Si Lethière n'est pas sans avoir admiré David, sa Virginie et son Brutus ne sont pas cependant composés comme des « processions ».

Lors même que Prud'hon imite les bas-reliefs, peut-on dire qu'il appartienne à « l'école »? On a justement soutenu que Prud'hon continuait le XVIIIe siècle; il conserve le goût de ces allégories mythologiques ou sentimentales qui paraissaient aux sujets de Louis XVI être le langage de la poésie. Greuze, Mme Vigée-Le Brun s'y étaient essayés. Prud'hon, ce provincial, se forme à Dijon; en Italie il fréquente peu les pensionnaires de l'Académie; il admire le Corrège, le Guide; il se lie avec Canova, il goûte les motifs gracieux des arabesques pompéiennes; il esquisse *l'Amour réduit à la raison, l'Amour, la Frivolité, le Léger Badinage, le Repentir qui les suit, l'Union de l'Amour et de l'Amitié.* Son antiquité à lui n'était pas celle des Brutus et des Léonidas; c'est une antiquité où les dieux viennent aimer les filles des hommes, où Zéphir enlève Psyché et se balance sur les eaux, où les muses et les nymphes conjuguent leurs chants et leurs jeux. Malgré la Révolution, malgré ses déboires conjugaux, Prud'hon continue ce rêve d'un âge d'or, le rêve interrompu de Chénier. Un rayon de lune caresse ses modèles; sur le papier bleu de nuit il se pose en un frottis de craie qui repousse l'ombre du crayon noir; il ne sculpte pas les personnages comme le soleil davidien, il les modèle doucement de sa clarté vaporeuse. Certes, Prud'hon n'est pas le seul à aimer ces effets : Girodet, dans *Endymion*, d'autres encore les ont essayés; mais leurs nuits sont des nuits d'atelier; la nuit de Prud'hon est une nuit secrète, toute chargée de poésie et d'amour. Elle est peuplée d'ægipans invisibles. Ses jours ne sont pas moins mystérieux que des crépuscules. Depuis Poussin, qui donc avait, comme Prud'hon, compris l'antiquité? Et pourtant, ce tendre n'était pas incapable de force : *la Justice poursuivant le crime,* en cette époque de rhétorique, est une œuvre éloquente, sans emphase. Quand il représente le supplice de l'Homme-Dieu, il atteint au pathétique et annonce, à la fois, Delacroix et Carrière.

Le XVIIIe siècle survit aussi dans le « genre ». Vers 1750-1770, la multiplication des salons et des expositions, la création d'un art bourgeois avec Jeaurat, Chardin et Greuze, les théories de Diderot sur l'art pour tous, l'illustration des romans anglais ou des contes moraux de Marmontel et consorts, la vogue des

tableaux hollandais et flamands avaient répandu, dans la classe moyenne, le goût de la peinture de genre. Le sujet importait plus que la manière dont il était traité. Cette bourgeoisie, maîtresse du pouvoir, va-t-elle renoncer à ce « genre » qui la charmait ? Malgré les mépris des ultra-classiques, elle lui reste fidèle. Le « genre » avait été galant avec Watteau, champêtre avec Boucher, sentimental avec Greuze, grivois avec Baudoin et Frago ; tel il reste avec De Marne, Debucourt, Loutherbourg, Taunay, Swebach-Desfontaines, Boilly, Drolling, Mlle Gérard, qui peignent des foires, des charlatans, des femmes, des troupeaux ; avec eux les jeunes mères continuent à allaiter leurs enfants, les amants à presser leurs maîtresses, les jolies femmes à établir des « comparaisons ». Ce ne sont plus les paysannes de Greuze, ce n'est plus Annette et Lubin, ce sont d'élégantes bourgeoises vêtues de la longue robe blanche, à la taille sous les seins ; ce sont des Incroyables coiffés à la chien, portant l'habit à queue et le haut collet. Mais la Révolution n'a changé que leur costume. Peut-on garder toujours la pose de Socrate mourant ou de Caton le censeur ? Après avoir joué aux héros, ils éprouvent le besoin de n'être plus que des hommes ; ils écoutent les historiettes contées par ces disciples des Flamands, s'émeuvent aux sentimentalités ou s'amusent aux polissonneries de Boilly, s'égayent aux caricatures de Carle Vernet et, musards de la rue du Coq, vont aux devantures de Martinet regarder, en riant, la *Galerie théâtrale* où le *Suprême Bon Ton.*

Et puis, devenus hauts fonctionnaires, notables commerçants, enrichis par les biens nationaux ou le blocus continental, ils veulent avoir leur portrait, celui de leur épouse, parée de son plus beau « schall », celui de leur fille, pinçant de la harpe d'un air intéressant. Les peintres classiques vont-ils, comme jadis Nattier ou Largillière, les représenter en Mars ou en Mercure et leurs femmes en Vénus ou en Diane ? Certes non, dès qu'ils se trouvent en face du modèle, les adeptes les plus férus de la théorie oublient Winckelmann et Quatremère. Ce n'est pas en matrone romaine que David peint la belle-mère de sa femme, la bonne grosse madame Pécoul, c'est à la mode de chez nous, à la mode de 1783 ; ce n'est pas sous forme de Pomone qu'il nous montre la maraîchère du Musée de Lyon, mais sous son rude aspect de femme du peuple, forte en gueule et qui n'a pas lu Plutarque. Lorsqu'il peint son ami Michel Gérard, il ne le vêt pas de son plus beau costume ; il le laisse, tel qu'il l'a vu, débraillé, le col ouvert, les manches de chemise retroussées, luisant de graisse qui s'étale. Et tous les portraits de Gérard, quelle précieuse galerie iconographique ! Si le désir d'exécuter un portrait d'apparat n'est pas toujours absent de son âme, quelle fidélité toujours et quelle recherche de caractère : depuis Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angely, dont le buste plie sous le poids de langueurs passionnées, depuis Canova, doucereux et orgueilleux, jusqu'à Madame Mère, qui trône sous ses papillotes, jusqu'à Joséphine aux paupières lourdes, à la tête inclinée, jusqu'à Marie-Louise toute insignifiance. Lefèvre, malgré son genre blaireauté et l'aspect ciré de ses toiles, essaie, lui aussi, de donner avant tout des images ressemblantes. Et n'oublions pas qu'Ingres débute alors, qu'il sort de l'atelier davidien et qu'il peint, au début du siècle, ses portraits de la famille Rivière et de Napoléon. N'oublions pas, enfin, que vivent encore les portraitistes du XVIIIe siècle, Greuze, Danloux, Mme Vigée-Le Brun.

Les paysagistes ne sont pas moins humbles devant la réalité : Moreau l'aîné continue la tradition de Desportes et représente, avec fidélité, les bords de la Seine. De Marne peint, sans se lasser, la route de Saint-Denis et, si Bidault

gagne l'Italie, il s'efforce de rendre les effets de la lumière romaine et sera félicité d'avoir « ramené l'étude de la Nature ».

Le spectacle des événements contemporains n'est pas, contre la théorie, un antidote moins puissant que l'observation du visage humain et du paysage. Lorsque la Révolution éclate, David abandonne Pâris et Hélène à leurs amours, et ce n'est plus le *Serment des Horaces*, mais le *Serment du Jeu de Paume* qu'il se propose de peindre. Lorsque le régicide Lepelletier de Saint-Fargeau est assassiné par le garde Pâris, David exécute son portrait et, pour mieux exciter la compassion, montre « sa plaie profonde » ; lorsque Marat tombe sous les coups de Charlotte Corday, David le représente mort dans sa baignoire, tenant la supplique de sa meurtrière, la bouche ouverte, les yeux clos, la poitrine sanglante, tandis que le couteau est là, au premier plan, par terre. Il faut émouvoir et, pour émouvoir, David est réaliste. Lorsque, converti à l'Empire, il devra, sur les ordres du souverain, représenter les fastes du régime, il prendra des croquis, fera poser les personnages en leurs costumes d'apparat ; il ne composera plus en bas-relief, mais distribuera les masses et les enveloppera de lumière et d'ombre. Jamais David n'a, comme ses devanciers, peint de pratique. Il avait besoin du modèle vivant ; il lui fallait devant les yeux de vrais casques, de vrais boucliers ; il demandait à son ami l'ébéniste Jacob de fabriquer pour son atelier des meubles à l'antique, que nous retrouvons dans le *Pâris et Hélène* ou dans le *Brutus*. Les artistes les plus fidèles aux procédés académiques pensaient comme Girodet : « Des peintres le vrai guide est toujours la nature ; — elle est de la beauté la source unique et pure ».

Combien cette réalité fut puissante, Gros en est la preuve. Il parcourt l'Italie non plus à la recherche des ruines, mais à la suite des armées. Aussitôt son idéal change. Lorsque David expose les *Sabines*, lui, il regrette de n'avoir pas accompagné Bonaparte en Égypte et écrit à sa mère : « Pourquoi suis-je réduit à compter les succès des autres, sans pouvoir éveiller, au moins, la curiosité sur mes compositions ! Les autres auraient peint l'ancien Alexandre, moi le nouveau, ces mameloucks, ces costumes orientaux, ces chevaux arabes ! Pourquoi Bonaparte n'est-il point parti de Milan, comme il est parti de Paris ! J'entends parler de l'état florissant des arts et puis je me retrouve au milieu de mes demi-figures qui me semblent autant de culs-de-jatte. » Et Gros, après avoir peint le *Pont d'Arcole*, après avoir, comme tant d'autres, participé au concours ouvert en 1799 pour la bataille de Nazareth, exécuta bientôt les *Pestiférés de Jaffa* et la *Bataille d'Aboukir*. Delacroix se souviendra de l'un comme de l'autre dans ses *Massacres de Scio*. Les camarades font comme lui : Girodet peint la *Révolte du Caire* ou *Napoléon recevant les clefs de Vienne*, Gérard, la *Bataille d'Austerlitz*. Qu'on aille à Versailles et l'on verra quelle influence les événements de la Révolution et les batailles de l'Empire exercèrent sur les peintres contemporains.

Le vêtement antique n'était qu'un déguisement. Sous les oripeaux de l'atelier académique, le cœur de ces artistes battait à la lecture des bulletins impériaux. Leurs yeux cessaient de voir le casque de Bélisaire pour n'apercevoir plus que celui des carabiniers et des dragons, le glaive du vieil Horace pour regarder luire le cimeterre des mameloucks, le cheval de Marc-Aurèle pour suivre l'amble des montures arabes. Les revues que l'Empereur passait au Carrousel, dans un halo de soleil et de gloire, parmi le chatoiement des uniformes, le hérissement des aigrettes, le cliquetis des sabres, les fanfares et les vivats n'emplissaient pas seulement de souvenirs la mémoire du petit Victor Hugo, elles étaient pour ces

hommes faits, habitués à leurs abstractions, un éblouissement. Ils étaient dessinateurs, ils se réveillaient peintres ; ils étaient théoriciens, ils se retrouvaient artistes. Comme Atlas, ils reprenaient des forces, lorsqu'ils touchaient la terre.

***

Mais ce réalisme foncier de la nature française se mêlait, chez eux, au romantisme naissant ; les admirateurs de l'antiquité connaissaient le moyen âge, les travaux de Mabillon, de Montfaucon, de Lacurne de Sainte-Palaye, la réédition de l'*Amadis des Gaules*, les romances déjà « troubadour » que publient les almanachs à partir de 1770 ; les illustrateurs, comme Moreau le Jeune, représentent des chevaliers empanachés ; Brenet peint Du Guesclin. La Pucelle de Voltaire est l'occasion de gravures à prétentions médiévales. A la fin du siècle, les antiquités nationales sont mieux connues. Lenoir les recueille au Musée des monuments français.

En même temps les primitifs italiens commencent à attirer les regards : Seroux d'Agincourt les étudie, Maurice Quai, condisciple de David, est un préraphaélite avant la lettre. Ingres copie, à Sainte-Geneviève, les vieilles miniatures ; en 1806, à Florence, ce qu'il admire, ce sont les fresques de Masaccio et, au Salon de 1807, ce que les critiques lui reprochent, c'est d'être « gothique ». Aux expositions apparaissent des Valentine de Milan, des Jeanne d'Arc. Girodet conseille de lire les vieilles chroniques, de peindre les moines et châtelaines dans leur cadre de « tourelles gothiques dominant les sommets de leurs bois romantiques ». Les architectes bâtissent des kiosques gothiques, des tombeaux gothiques, des théâtres gothiques.

Les artistes descendent le cours des âges ; ils traitent des sujets « nationaux ». Déjà, sous Louis XVI, M. d'Angiviller les y avait encouragés. Henri IV, depuis Voltaire et Collé, est un des héros favoris. Le XVI[e] et le XVII[e] siècles fournissent des motifs : à Rome même, Ingres ne peint pas seulement *Romulus*, vainqueur d'Acron, mais aussi *Philippe V et le maréchal de Berwick* et *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV*.

La littérature inspire les artistes : Girodet représente *Young auprès du cadavre de sa fille*. L'Atala de Chateaubriand apparaît à plusieurs salons ; l'Ossian de Macpherson fournit des sujets à Girodet, Gros, Gérard, Ingres, Forbin, M[me] Hervey.

Ce romantisme-là est un romantisme tout extérieur. Il en est un plus profond qui se manifeste même dans des œuvres de l'école classique : les expressions forcées d'un Hennequin, dans ses *Remords d'Oreste*, préparent les exagérations des mélodrames romantiques ; les effets vaporeux de Prud'hon et de Girodet ou les oppositions de Guérin annoncent les recherches de leurs successeurs. Gros surtout a été le précurseur des temps nouveaux. *Les Pestiférés de Jaffa* marquent le début de la peinture moderne : la composition par masse, le coup de lumière sur le groupe central, l'emploi des couleurs pures, le décor pittoresque, tout cela était inconnu. Gros dessine en peintre ; il méprise le morceau bien soigné ; il veut que l'artiste ait des formes une impression d'ensemble. « Faites-vous la tête ? disait-il, regardez les pieds. » Il ne blaireaute pas, il empâte largement. « On ne fait pas de la peinture à la Spartiate. » Delacroix a reconnu son influence, lui qui disait : « Dans les belles parties de ses ouvrages, on ne lui a jamais su assez gré de la naïveté singulière et en même temps de l'audace de

certaines inventions qui semblent interdites à la peinture, mais dont l'effet est immense, quand la tentative est heureuse. Il sait peindre la sueur qui inonde la croupe de ses chevaux au milieu de la bataille et presque l'haleine enflammée qui sort de leurs naseaux. Il vous fait voir l'éclair du sabre au moment où il s'enfonce dans la gorge de l'ennemi. » Que nous sommes loin de la Beauté indéterminée et au repos !

Il ne faut donc pas mesurer l'art ni la littérature de cette époque à l'aune des sous-classiques. Leur classicisme n'était, d'ailleurs, qu'un faux classicisme. La Beauté, dont ils étaient les hérauts, n'était pas la beauté de la Nature. A la manière de Guérin, dont les œuvres valaient mieux que les théories, ils se flattaient de ne pas « faire nature ». Était-ce une beauté plastique ? Pas davantage, car ils n'étaient pas sensuels ou n'osaient pas l'être. Ils croyaient atteindre à la beauté par la composition, par l'expression, bref par des procédés tout intellectuels. Aussi, leurs tableaux sont-ils établis à la manière de formules algébriques, et c'est une première cause d'artifice. Ce sont des tableaux réputés philosophiques où le sujet l'emporte souvent sur la forme. Cette beauté indéterminée, universelle exclut trop souvent le caractère particulier : tous les personnages, tous les décors se ressemblent, parce qu'ils sont tous copiés d'après les mêmes plâtres ou les mêmes gravures. Autre cause d'artifice : cette beauté, qui vise à la grandeur, ne juge digne de soi que les murailles d'un palais ou d'une église ; elle s'étale sur des toiles de cinq mètres sur huit. Abel de Pujol dira plus tard qu'il serait mort de faim sans les commandes du gouvernement. La doctrine avait eu le même résultat que la centralisation administrative : elle avait transformé l'État en un bureau de bienfaisance pour artistes patentés.

Mais ce temps a préparé l'avenir. Le romantisme est fait en partie d'éléments apparus au XVIIIe siècle : le sentimentalisme, l'exotisme, le goût du moyen âge et de l'histoire nationale, la passion des littératures étrangères. A la beauté il opposa le caractère, à la raison le sentiment, au dessin la couleur, à l'antiquité les temps modernes, à Raphaël Michel-Ange, aux Carraches Rubens, au nu le vêtement, à la nature humanisée la nature sauvage. Or, cet antagonisme existe déjà entre David, peintre de la Révolution et de l'Empire, et David, chef d'école, entre Gros, auteur des *Pestiférés de Jaffa*, et Gros, membre de l'Institut. Il avait suffi de la chevauchée impériale pour attirer ces artistes à la porte de leurs ateliers ; mais lorsque Napoléon, admirateur d'Ossian, fut parti pour Sainte-Hélène, et que Louis XVIII, lecteur d'Horace, fut monté sur le trône, tout sembla rentrer dans l'ordre. David et Gérard et Gros retournèrent à leurs chères études et se repentirent de leurs tableaux contemporains comme de péchés de leur âge mûr. David reprend *Léonidas aux Thermopyles* et traite, dans son exil, *l'Amour et Psyché, la Colère d'Achille, Mars désarmé par Vénus* ; Girodet revient à l'antiquité, en 1817, avec *Pygmalion et Galatée* ; Gérard se fait pardonner ses portraits impériaux en représentant *Daphnis et Chloé, Thétis portant à Achille les armes forgées par Vulcain.* Gros est l'exemple le plus tragique de cette emprise de la doctrine ; plein de remords, il se soumet aux préceptes de son maître, et meurt, vaincu dans le terrible combat que se livrent, en son âme, la doctrine impérieuse et les séductions de la couleur. David et ses élèves furent des Spartiates, comme ils s'en vantaient, mais des Spartiates qui supportèrent sans broncher les morsures du romantisme naissant et de la réalité.

Et pourtant, ils n'ignoraient pas la vanité de leur sacrifice. David disait au Salon de 1808 : « Dans dix ans, l'étude de l'antique sera délaissée. J'entends

bien louer l'antique de tous côtés et, quand je cherche à voir si on en fait des applications, je découvre qu'il n'en est rien. Aussi, tous ces dieux, ces héros seront remplacés par des chevaliers, des troubadours chantant sous les fenêtres de leurs dames au pied d'un antique donjon. La direction que j'ai imprimée aux beaux-arts est trop sévère pour plaire longtemps en France. »

Les troubadours et les chevaliers ne vécurent pas beaucoup plus longtemps que les héros et les dieux, mais l'esprit romantique et les goûts réalistes triomphèrent de la méthode académique.

Géricault avait profité des exemples de Gros, de David, de Prud'hon, de Guérin. Son âme est déjà romantique ; elle souffre du mal du siècle : « Je cherche vainement où m'appuyer, écrivait-il. Rien n'est solide, tout m'échappe, tout me trompe. Nos espérances et nos désirs ne sont, ici-bas, que vaines chimères et nos succès des fantômes que nous croyons saisir. S'il est pour nous, sur terre, quelque chose de certain, ce sont nos peines. La souffrance est réelle, les plaisirs ne sont qu'imaginaires. » Il est sensible à la « terribilità » de Michel-Ange ; il se grise du galop emporté des chevaux, se livre à tous les mouvements qui l'entraînent loin de lui-même, il aime les sujets tragiques : le *Cuirassier blessé*, le *Naufrage de la Méduse*. Il peint, à grands coups de pinceaux, sur des fonds en camaïeu où il plaque les lumières et fait vibrer quelques tons purs.

Mais ce romantique est aussi un réaliste ; il a étudié l'anatomie, fait transporter des cadavres dans son atelier, peint des guillotinés ; il a le goût de la force, du muscle ; il dessine des lutteurs et des boxeurs, des scènes d'écurie ou de course, et c'est pourquoi de Géricault se réclamèrent Delacroix et Courbet.

Romantisme, réalisme se sont, durant l'Empire, dégagés du classicisme. Le classicisme fut l'art de la monarchie finissante. Le style dit « Empire » est né de 1780 à 1790. Le grand orage révolutionnaire a fait tomber toutes ces choses mortes. C'est en vain que, sous la Restauration, un Quatremère de Quincy prétendra les ressusciter. De même que Napoléon, malgré son gouvernement autoritaire, centralisateur, universel, éveilla les nationalités, David et ses élèves, malgré leurs théories abstraites, hâtèrent le romantisme. Ce n'est pas un paradoxe d'écrire que la Révolution et l'Empire ont tué le classicisme.



REPRODUCTIONS

DES

TABLEAUX



PL. 1. — *Portrait de jeune femme* (page 1). VESTIER (vers 1785-1790).

VESTIER (ANTOINE). – Avallon 1740 — Paris 1824.

Portrait de jeune femme (PL. 1). — *Catalogue, n° 960. Toile : Haut. 0 m. 59. Larg. 0 m. 49. Donation La Caze (1870).* — Bibliogr. : A. Foulon de Vaux, *A. Vestier.* 1901, in-8°. — Prosper Dorbec, *Revue de l'art ancien et moderne,* XXIX (1911), p. 363. — Ch. Oulmont, *Gazette des Beaux-Arts,* 1913, I, p. 295. — Nizet, *Congrès archéologique de 1907,* p. 691.

Après avoir débuté comme miniaturiste, passé par l'atelier de Pierre, subi l'influence de Drouais, Vestier fut, avec Ducreux, Danloux, Mme Lebrun, un des meilleurs portraitistes de l'ancien régime finissant. A partir de 1785, ses œuvres, sans rien perdre de leur fraîcheur et de leur grâce, deviennent plus solides et sont plus franchement dessinées. Le portrait de jeune femme de la collection La Caze est de cette époque. Les plis cassés de cette soie verte, le vaporeux de ces cheveux, la transparence des passages et des demi-teintes rappellent encore le dix-huitième siècle, mais



Pl. 2. — *Portrait de Jean-François de la Marche, comte-évêque de Saint-Pol-de-Léon* (*page 2*). Danloux (1793).

la suppression de tous les accessoires, la simplicité de la mise en page annoncent déjà les temps nouveaux.

On a cru que cette jeune femme était Mlle Phlipon, la future Mme Roland. Rien n'autorise cette hypothèse Le visage ressemble plutôt à celui de Marie-Nicole Vestier, la fille du peintre, telle qu'elle apparaît dans un portrait de la collection Motti.

DANLOUX (Henri-Pierre). — Paris, 1753 — 1809.

Portrait de Jean-François de la Marche, comte-évêque de Saint-Pol-de-Léon (Pl. 2). — *Toile : Haut. 2 m. 24. Larg. 1 m. 83. Don de M. Ernest May* (*1920*). — Bibliogr. : Portalis, *H.-P. Danloux.* 1910, in-4°, p. 200 à 202. — P. Jamot, *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1920, p. 305-307.

Elève de N.-B. Lepicié et de Vien, Danloux avait peint des portraits d'acteurs, mais, désireux d'épurer son style, il visite par deux fois l'Italie. Il n'oublie pas le réalisme de son premier maître, s'inspire de Greuze et s'efforce, à l'exemple de David, de construire fortement ses figures.

En 1791, il émigre en Angleterre. La même année y arrivait Jean-François de la Marche (1729-1805), évêque de Saint-Pol-de-Léon, que Chateaubriand



PL. 3. — *Combat de Minerve contre Mars* (*page 3*). DAVID (1771).

jugeait « sévère et borné » et qui « rendait le comte d'Artois de plus en plus étranger à son siècle ». Prélat charitable, il se consacra entièrement aux prêtres émigrés et, comme l'écrit Danloux dans son journal : « Il s'est mis à la tête de la souscription ouverte en leur faveur et les soutient avec le peu qui lui reste, jusqu'à ce qu'il trouve à leur faire gagner leur vie ». Pour contribuer à cette entreprise bienfaisante, Danloux peignit ce portrait et chargea William Skelton d'exécuter une gravure qui fut vendue au profit des membres pauvres du clergé français. C'est pourquoi sur la table de l'évêque se déroule une liste de souscription et sur le sol s'amassent les demandes de secours. Cette toile, où se décèle la connaissance de Reynolds, fut exposée au Salon de 1814, cinq ans après la mort de son auteur.

DAVID (JACQUES-LOUIS). — Paris, 1748 — Bruxelles 1825.

Combat de Minerve contre Mars (PL. 3). — *Catalogue, n° 193. Toile: Haut. 1 m. 14. Larg. 1 m. 40. Collection de l'Académie de peinture et sculpture.* — Bibliogr. : *J.-L. David*, Paris, 1880, in-4°, p. 631. — Rosenthal, *David*, s. d. in-8°, p. 10. — Hautecœur, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité*, 1912, in-8°, p. 153-157.

Né à Paris le 30 août 1748, Louis David était le fils d'un commerçant, qui fut tué dans un duel en 1757. Sa mère était la sœur de Jacques Buron, maître maçon, la belle-sœur de Desmaisons, l'architecte du Roy. Le goût du dessin que David montra dès son enfance fut encouragé par ses oncles. D'après J.-L. David, petit-fils du maître, Mme David aurait été la cousine germaine de Boucher, qui, vieilli, refusa de prendre le jeune homme pour élève et l'adressa à Vien. Celui-ci passait pour le rénovateur de la peinture, savait donner à l'antiquité, alors à la mode, une grâce que les lecteurs de l'Anthologie déclaraient toute grecque et qui gardait encore l'aimable souplesse du dix-huitième siècle.

La double influence de Boucher et de Vien apparaît dans les œuvres que David exécuta pour le concours de Rome. Lui-même a raconté comment, en 1771, il monta en loge, sans avoir prévenu Vien « et sans avoir fait rien d'assez marquant, seulement des têtes, des académies peintes, ainsi que des esquisses. Me voilà donc admis. Mon maître me l'annonce en me disant : « Vous voilà bien avancé. On ne joue pas avec ces sortes de concours-là. Qu'allez-vous faire ? Je ferai « mon tableau, Monsieur, comme les autres. Nous « verrons ce que je ferai. » Le sujet était *le Combat de Mars et de Minerve*, lorsque Vénus vient au secours de son amant. On n'avait de temps que deux mois et demi. Je m'aperçus au bout de six semaines que j'avais fait mes figures trop petites, que cette dimension, par conséquent, aurait entraîné beaucoup trop de figures. Il ne restait plus qu'un mois. J'eus fini avec les autres à leur grand dépit et à la satisfaction de mes amis... Les juges voulaient me donner le premier prix. La chose allait avoir lieu, lorsque M. Vien termina la question en faisant donner le premier prix à M. Suvée, en disant que pour moi je devais m'estimer assez heureux d'avoir plu à mes juges, que d'ailleurs il fallait me voir une seconde fois. J'eus le second prix.

Je crois bien qu'il ne parlait ainsi que par intérêt pour moi : du moins, je ne puis prendre une autre idée de la part d'un maître, mais ce retard cependant devint nuisible à mon avancement, car il m'aurait fait quitter quatre ans plus tôt le mauvais style de l'école française que j'eus dans la suite tant de peine à oublier à Rome. »

Le Combat de Minerve contre Mars présente en effet tous les poncifs et les fouillis de l'école : les écharpes volent, les étoffes se brisent, les panaches ondulent, les mains s'ouvrent, les nuages s'assombrissent. Vénus darde ses seins, Mars roule les yeux, et les roses les plus tendres s'unissent aux bleus les plus suaves.



PL. 4. — *Mme Pecoul* (page 4). DAVID (1783).

Après des échecs en 1772 et 1773, David remporta le prix en 1774 et partit pour Rome. Il s'inspira des peintres italiens du dix-septième siècle, de Pietro da Cortona, Carlo Maratta ; il imita le Guerchin, mais ses amis les sculpteurs Quatremère de Quincy et Giraud lui révélèrent l'antiquité. Il emplit ses cartons de dessins d'après les statues du Vatican, les sarcophages et les vases « étrusques » ; il étudia le modèle vivant. En 1780, dans le *Saint-Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés*, il montra une connaissance de l'anatomie, une force de dessin, une sobriété de composition qui étonnèrent Rome.

Dès son retour en France, il s'imposa à l'attention par le *Bélisaire* où les souvenirs de Poussin se mêlent à ceux de l'antiquité et au mélodrame de Marmontel (1781) et par le portrait du *Comte Potocki* d'un mouvement d'une verve et d'un réalisme si puissants. David fut agréé à l'Académie : il avait trente trois ans.

Portrait de Mme Pecoul (PL. 4). — *Catalogue, n° 197. Toile. Haut. 0 m. 95. Larg. 0 m. 73. Acquis en 1844 de M. Dequevauvillers pour la somme de six cents francs. Avait été exposé au Luxembourg en 1830 au profit des blessés de Juillet.* — Bibliogr. : J.-L. David, p. 22-23 et 635.

David avait droit à un logement au Louvre. Il s'entendit pour l'aménagement avec l'entrepreneur du palais, M. Pecoul, dont le fils avait été son camarade à



PL. 5. — *Le Serment des Horaces* (page 5). DAVID (1784).



PL. 6. — *Les Amours de Pâris et d'Hélène* (*page 7*). DAVID (1788).

Rome. David appartenait lui-même à une famille d'architectes et d'entrepreneurs ; il venait de remporter de grands succès. M. Pecoul l'attira chez lui ; il était riche, possédait des maisons rue du Coq. Le 16 mai 1782, David épousait Mlle Charlotte Pecoul.

Il fit, en 1783, le portrait de son beau-père et de Mme Pecoul, née Potain, sans doute la fille de l'architecte. Il représenta la bonne dame toute brillante de santé, de soie et de diamants, parée du collier de perles et des dentelles qui annonçaient sa fortune, souriant à son bonheur présent et à l'avenir de son gendre. David a dessiné les mains épaisses, le cou empâté, sans rien cacher. Il a soigné tout autant la marqueterie et la serrure de la table : en face du modèle, David est sincère. Mais David rêvait mieux encore ; il voulait montrer aux artistes ce qu'était « le grand goût » de l'antiquité. Il confia les deux enfants qui venaient de naître aux grands-parents Pecoul, dont la générosité le munit d'un viatique et en compagnie de ses élèves Drouais et Wicar, lauréats de l'année, il reprit le chemin de Rome.



PL. 7. — ***J.-B. Milhaud*** (*p. 10*). DAVID (1793).

Le Serment des Horaces (PL. 5). — *Catalogue, n° 189. Toile. Haut. 3 m. 30. Larg. 4 m. 27. La Direction des Bâtiments commanda en 1783 à David un Horace vainqueur des trois Curiaces, condamné à mort pour le meurtre de sa sœur et défendu par son père. David ne traita pas le sujet, mais obtint pour 1785 une nouvelle commande, le* Serment des Horaces. *Ce tableau lui fut payé 6 000 francs.* — Bibliogr. : Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des bâtiments du Roi, 1709-1792*, 1900, p. 137-139. J.-L. David, p. 25 et suiv. et 636. — Rosenthal, p. 32-33. — L. Hautecœur p. 158-162.

David parvint à Rome le 8 octobre 1784. Il commença aussitôt le tableau qu'il avait conçu à Paris, en écoutant l'*Horace* de Corneille. Il avait d'abord dessiné une scène pleine de mouvement, le vieil Horace défendait son fils sur le Forum au milieu du peuple romain. Mais le goût de la simplicité détourna David de cette scène à effet. Il ne jurait plus que par l'antique et préférait au Guerchin Raphaël, le Dominiquin, les



Pl. 8. — *Portrait de la Marquise d'Orvilliers* (*page 8*). DAVID (1790).

Carraches. Il s'enferma dans son atelier et ne laissa voir son œuvre que le jour où elle fut achevée. Tout Rome défila dans son studio et l'enthousiasme fut général.

Les amateurs, qui se passionnaient pour les marbres des musées Pio-Clementin, pour les fouilles de Rome et de Pompéi, pour les temples de Poestum, se réjouirent de contempler un sujet antique et des personnages inspirés de statues gréco-romaines : la tête du vieil Horace était empruntée à Marc Aurèle ; la mère était assise comme les matrones du Capitole ou de Naples, les colonnes étaient doriques et sans base, les murs avaient l'austère nudité de ces temps vertueux. Tous ces hommes, qui se disaient sensibles et bons citoyens,



Pl. 9. — ***Vue du Luxembourg*** (*page 11*). David (1794).

admiraient le courage des Horaces, la grandeur d'âme du vieillard, l'amour maternel, fraternel, conjugal des trois femmes.

Les connaisseurs appréciaient le dessin, la science du corps humain, la vérité des accessoires peints d'après des œuvres réelles, la couleur forte, les ombres réputées caravagesques. Le *Serment des Horaces* semblait une condamnation des galanteries efféminées et vaporeuses de l'âge précédent ; et pourtant on retrouve encore en ce tableau les guerriers musculeux aux vêtements voltigeant et les souples figures féminines.

Le succès ne fut pas moins vif à Paris, lorsque David exposa son tableau au salon de 1785. Le *Serment* fut le manifeste de l'école classique.

Les Amours de Pâris et d'Hélène (Pl. 6). — *Catalogue, n° 194. Toile. Haut. 1 m. 47. Larg. 1 m. 80. Commandé par le comte d'Artois qui le donna au Luxembourg en 1823. Signé en bas et à gauche :* « David faciebat Parisiis anno MDCCLXXXVIII. » — Bibliogr. : J.-L. David, pp. 53 et 637. — Rosenthal, p. 37.

David reste fidèle à la formule des Horaces : un sujet antique exigeant peu de personnages. En 1787, il exposa la *Mort de Socrate* ; les contemporains saluèrent le philosophe mourant en sa prison et vantèrent le dessin impeccable et la composition en bas-relief. En 1789, David envoie au Salon *les Licteurs rapportant à Brutus le corps de son fils*, « drame noir » à l'antique, et *les Amours de Pâris et d'Hélène*. Son ami Tischbein venait de traiter à Rome les mêmes sujets. Les peintres classiques se souciaient peu de trouver des motifs nouveaux : ils se contentaient de bien ordonner et de bien dessiner.

Pâris est inspiré de la statue du Vatican. Hélène hanche comme le praxitélien satyre au repos du Capitole ; les Cariatides du fond ont pour mission d'évoquer la Grèce de l'Erechtheion, mais elles ont été simplement copiées au Louvre sur les figures de Jean Goujon et l'on reconnaît les canaux et le gros tore orné de feuillage de leur entablement. Sur le pilier de marbre qui retient la draperie, l'Amour et Psyché du Capitole perpétuent leur baiser, un trépied dessiné d'après les *Antichitá d'Ercolano* fume dans le fond. Les petits jets d'eau du premier plan annoncent l'impluvium.

David montre qu'il est possible de traiter sans mollesse les sujets gracieux. Une nouvelle édition de l'*Anthologie* vient de paraître ; Chénier, qui fréquente chez David, célèbre les amours antiques. L'antiquité de David n'est plus celle de son maître Vien ; il veut la traiter d'une manière véridique ; il a commandé à son ami, l'ébéniste Jacob, des meubles qu'il copie dans le *Brutus* et dans le *Pâris et Hélène*. Si le type de Pâris est celui d'une statue, son corps est dessiné d'après le modèle vivant.

Enfin David a dépouillé Pâris de tout vêtement ; il



Pl. 10. — ***Portrait de Mlle Tallard*** (*p. 11*). David 1795.



PL. 11. — *Portrait de Mme Seriziat et de son enfant* (page 12). DAVID (1795).

commence à sacrifier le sujet à la plastique. L'arabesque qui suit la jambe d'Hélène, s'incurve avec son hanchement et redescend le long de son bras pour venir s'achever dans une jambe de Pâris, et donne une souplesse inconnue à la pyramide académique. Cette œuvre marquait dans le style davidien une évolution que les événements vinrent interrompre.

Portrait de la Marquise d'Orvilliers (PL. 8). — *Toile. Haut. 1 m. 30. Larg. 0 m. 98. Signé et daté 1790. Légué par Mme d'Orvilliers à sa fille, la marquise de la Tour du Pin, qui le transmit, à son petit-fils le marquis P. de Turenne qui le vendit à la comtesse de Fitz-James, née de Guttmann. Celle-ci le légua au Louvre en 1923. Exposition des Alsaciens-Lorrains*



Pl. 12. — ***Portrait de M. Seriziat*** (*page 12*). David (1795).

(*1874*), *des portraits historiques de l'Exposition universelle* (*1878*) *de David et de son école* (*1913*). *Une copie a été exécutée qui est restée dans une branche collatérale de la famille.* — Bibliogr.: J.-L. David, p. 639.— L. Hautecœur, *Le Figaro artistique*, 22 novembre 1923. — P. Jamot, *Beaux-Arts*, 1923, p. 309.

Fille d'un Genevois, collaborateur de Necker, mariée à un maître des requêtes poussé par le Ministre et qui de Tourteau se mua bientôt en marquis d'Orvilliers, Robertine Rilliet n'avait que dix-huit ans, lorque David la portraitura en 1790. En présence du modèle, David oublie ses théories, le Dominiquin et le Caravage et se rappelle plutôt les conseils de Greuze et les exemples de Rubens.



Pl. 13. — *Les* **Sabines** (*page 12*). David (1799).

Il peint légèrement d'une matière quasi fluide, n'empâte que les lumières, use de glacis dans les passages et laisse dans les ombres apparaître le dessous, à peine frotté de terre de Sienne. Il soigne les demi-teintes qui donne du vaporeux, de la fraîcheur, de la transparence.

Comme dans Pâris et Hélène il cherche une belle arabesque : la ligne de l'épaule s'arrondit et se prolonge, sinueuse, par les bras et les mains, tandis que le fauteuil établit la stabilité de la composition, sans d'ailleurs, à demi caché par l'écharpe et la robe, introduire aucune rigidité.

David ne cherche pas l'expression : ses portraits ne montrent plus ces sourires stéréotypés, ces yeux pâmés qu'aimaient les peintres du XVIIIe siècle. David pense, comme Winckelmann, que la véritable beauté est au repos, qu'elle est universelle ; il élimine donc tout ce qui est artificiel, étranger au modèle ; il supprime les accessoires qu'on observait encore dans le portrait de Mme Pecoul. Ici, il se contente d'un fond tout uni qui n'est pas destiné seulement à diminuer l'embonpoint naissant ou la rondeur encore poupine du modèle, mais à donner au tableau la tranquillité requise.



Pl. 14. — *Les* **Sabines** (*fragment*). David.

Enfin David conserve ses qualités de dessinateur : les mains sont largement traitées. Après avoir peint Mme d'Orvilliers, David n'allait-il pas établir le carton du *Jeu de Paume* où, par souci de la construction, il commence par représenter nus tous ses personnages ?

Portrait de J.-B. Milhaud (Pl. 7). — *Toile. Haut. 1 m. 17. Larg. 0 m. 90. Inscription en haut à gauche :* « Le conventionnel Milhaud par son collègue David, 1793. » *Don de Mme la marquise Arconati Visconti, en souvenir de son père Alphonse Peyrat, 1913.* — Bibliogr. : J. Guiffrey, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1913, II, 41.

David avait pris parti pour la Révolution ; il avait été élu à la Convention le 17 septembre 1792 ; il présida le club des Jacobins, organisa des fêtes, vota la mort du roi, exécuta des tableaux civiques et peignit Lepelletier de Saint-Fargeau et Marat, tous deux assassinés, Bara, mort pour la République. Il portraitura son collègue Milhaud qui, tout comme lui, devait plus tard se convertir à l'Empire, devenir comte et général et commander la

charge héroïque des cuirassiers de Waterloo.

Milhaud, sans oublier son rôle de député, prélude à sa carrière militaire ; il est représentant du peuple aux armées ; il va partir pour les Pyrénées-Orientales. L'écharpe en sautoir, le chapeau rappellent les fonctions civiles ; les épaulettes, le plumet, le sabre, les gants à crispin annoncent ses attributions guerrières. David s'est plu à représenter l'air convaincu de son collègue et son accoutrement pittoresque dont les couleurs ont peut-être été ravivées.



PL. 15. — *Portrait de Mme Récamier (fragment).* DAVID.

Portrait de Mlle Tallard (PL. 10). — *Toile. Haut. 0 m. 64. Larg. 0 m. 55. Signé. Acquis en juillet 1909 de Mme Dubois, de Beaune.* — Bibliogr. : Paul Leprieur, *Bulletin des Musées de France*, 1910, p. 22.

Une inscription, tracée au revers du tableau, nous apprend qui était cette jeune fille : « Le présent portrait a été peint par M. Louis David, premier peintre de France à cette époque dans l'année mil sept cents (*sic*) quatre-vingt-quinze, être présente demoiselle Catherine-Marie-Jeanne Tallard, à l'âge de vingt-deux ans, personne pieuse, charitable et célèbre par ses peine (*sic*) et par ces (*sic*) malheurs, morte en Bourgogne en l'an 1825. Ecrit par Tallard, son frère, à Paris, le 20 mars 1830. Tallard, rue de Longchamps, no 29, à Chaillot. »

Nous ignorons quelles « peines » rendirent célèbre cette fille vêtue comme une petite bourgeoise de village et que David peignit avec cette sincérité dont il ne se départit jamais devant le modèle et cette souplesse qu'il tenait du dix-huitième siècle. Des tonalités claires sur un fond brun ; c'est presque un camaïeu, grassement enlevé d'un pinceau qui sait, en roulant, former les plis du châle.

Vue du Jardin du Luxembourg (PL. 9). — *Toile. Haut. 0 m. 55. Larg. 0 m. 65. Faisait partie du legs Sosthène Moreau dont l'ensemble dut être refusé à cause des conditions. Acheté par MM. Bernheim jeunes et offert par eux au Musée (1912). Avait figuré à l'exposition rétrospective de la Ville de Paris en 1900.* — Bibliogr. : J.-L. David, p. 641.

Après le 8 thermidor, David fut accusé d'avoir été le complice de Robespierre et fut, le 29 fructidor, incarcéré au Luxembourg. Pour distraire sa captivité, ses enfants venaient chaque jour se promener



PL. 16. — *Portrait de Mme Récamier* (*page 14*). DAVID (1800).



PL. 17. — *Sacre de Napoléon Ier, par le Pape Pie VII, à Notre-Dame de Paris* ([illegible]). DAVID 1805-1807.

sous ses fenêtres, dans le jardin. David voulut fixer son souvenir et exécuta ce paysage, le seul qu'il ait jamais peint.

Portrait de Mme Seriziat et de son enfant (PL. 11). — *Catalogue, n° 197B. Bois. Haut. 1 m. 32. Larg. 0 m. 97. Collection Sosthène Moreau. Exposé en 1863, boulevard des Italiens, 26. Acquis le 8 avril 1902 avec le portrait de M. Seriziat.* — Bibliogr. : J.-L. David, pp. 203, 320, 641.

Portrait de M. Seriziat (PL. 12). — *Catalogue, n° 197A. Mêmes dimensions et même origine.*

Libéré le 26 vendémiaire, David quitte Paris et se retire chez son beau-frère Seriziat, qui avait épousé Emilie Pecoul et qui venait de recevoir en héritage de son beau-père la propriété de Saint-Ouen, près de Tournan, en Seine-et-Marne. Arrêté de nouveau, David fut libéré pour la seconde fois en thermidor an III. Il regagne Saint-Ouen. C'est là qu'il peignit le portrait de ses hôtes. Mme Seriziat revient de la promenade et tient à la main un bouquet de fleurs des champs qui, avec le ruban vert de la robe et du chapeau et le siège rouge, donne une note colorée dans cette harmonie claire.

M. Seriziat s'est assis sur son carrick pour ne point gâter sa belle culotte de peau ; il est élégant en sa simplicité ; ses cheveux sont poudrés. On remarquera avec quelle science David a su passer d'un ton à l'autre, avec quelle économie il a su rendre les effets et, d'un simple frottis, suggérer le cuir fauve de la botte, avec quel scrupule il a cherché à faire valoir les lignes et effacé à droite les branches d'un arbrisseau, qui, c'est le cas d'employer cette expression, ont « repoussé. »

Ces deux portraits figurèrent au Salon de 1795.

Les Sabines (PL. 13 et 14). — *Catalogue, n° 188. Toile. Haut. 3 m. 86. Larg. 5 m. 20. Signé et daté :* « DAVID FBAT ANNO 1799 ». *Acquis en 1819 avec le tableau de* Léonidas aux Thermopyles *par l'intermédiaire de M. de la Haye, représentant de David exilé, pour cent mille francs. Exposé au Luxembourg, puis, à partir de 1826, au Louvre.* — Bibliogr. : J.-L. David, pp. 238, 304, 335 à 364, 473, 642.— Bruun-Neergaard, *la Situation des Beaux-Arts en France*, 1801, in-8°, p. 89. — *Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 420. — Rosenthal, p. 71.

Lors de sa captivité, David avait esquissé les Sabines : Hersilie, femme de Romulus, se précipite pour empêcher son mari de lancer son javelot contre Tatius, roi des Sabins. David, à en croire son petit-fils, voulait ainsi rendre hommage à sa femme, qui, royaliste comme M. Pecoul, son père, avait obtenu le divorce, mais était revenue à David emprisonné.

David voulait que le tableau fût vraiment « grec ». Il s'inspira d'une pierre gravée antique reproduite dans *l'Antiquité expliquée* de Montfaucon, et aussi d'une illustration de Flaxman pour l'*Iliade* ; il chercha dans ses carnets romains des armes, des casques, des enseignes, des sandales. « Mon intention, en faisant ce tableau, écrivait-il, était de peindre les mœurs antiques avec tant d'exactitude que les Grecs et les Romains, en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leurs coutumes. » Comme les chevaux des bas-reliefs romains avaient perdu leurs mors et leurs brides de bronze, David s'imagina qu'ils en étaient dépourvus.

Pour qu'ils fussent plus antiques, David dévêtit ses héros, mais ne les raidit pas dans une nudité marmoréenne : son élève Bayard posa le Romulus ; Catherine, la servante de ses enfants, la vieille mère, qui n'est pas sans rappeler tel modèle de Le Brun ; trois femmes de la bonne société lui offrirent pour la figure d'Hersilie « le concours de leurs charmes ». Mme de Bellegarde se glorifiait d'avoir été victorieuse en ce nouveau Jugement de Pâris et se promenait coiffée à l'Hersilie. Ces nus, sinon réalistes, du moins réels, étonnèrent les contemporains. David se défendit dans une note sur *la nudité des héros*, mais le jury du concours décennal en 1809 estimait encore que, dans la peinture, « les objets qui peuvent blesser la décence, se présentant avec les formes et les contours de la nature, peuvent offrir un degré de vérité intolérable ». Ce naturalisme de David, on l'observe encore dans les figures d'enfants,



Pl. 18. — *Sacre de Napoléon Ier par le Pape Pie VII, à Notre-Dame de Paris (fragment).* David.



PL. 19. — ***Portrait du Pape Pie VII*** (*page 16*). DAVID (1805).

dans ce poupon, qui, brandi par sa mère, tend son ventre ballonné et grimace de terreur, dans ce bambin, tombé par terre, qui, parmi ce tumulte suce son pouce.

On reprocha aussi à David la confusion de la scène. Mais le sujet ne l'imposait-il pas ? On l'accusa de n'avoir pas su multiplier les plans ; David volontairement, pour imiter les bas-reliefs antiques, avait juxtaposé ses figures. En même temps, il renonçait à la composition pyramidale chère à l'Académie et savait, par les lignes et par les masses, unir les diverses parties du tableau.

Les critiques parlèrent du ton grisâtre de ce tableau. Il y a cependant de beaux morceaux, comme les figures de femmes, et l'on comprend pourquoi David, cet admirateur des Italiens, avait voulu, durant l'exécution de cette œuvre, garder auprès de lui une copie de Rubens.

David organisa une exposition particulière de ce tableau : elle s'ouvrit en l'an VIII au palais du Louvre (salle des pastels) ; un livret expliquait les intentions de David : « Nous cherchons à imiter les anciens dans le génie de leur conception, la pureté de leur dessin, l'expression de leurs figures et les grâces de leurs formes. » Close en l'an XIII, l'exposition rapporta plus de 65.000 francs à David.

Portrait de Madame Récamier (PL. 15 et 16). — *Catalogue, nº 199. Toile. Haut. 1 m. 70. Larg. 2 m 40. Acquis à la vente de Louis David le 17 avril 1826. Adjugé 6.180 francs à M. Perignon, agissant pour le roi Charles X.* — Bibliogr. : J.-L .David, p. 390 et 643. — *Archives de l'Art français*, I, 346. — Rosenthal. p. 74, 128, 130.

Alors âgée de vingt-trois ans, Mme Récamier était déjà célèbre par sa beauté, sa conversation, son hôtel décoré à l'antique. Elle voulut avoir son portrait peint par David et, après avoir accepté ses conditions, lui écrivit : « J'espère que vous ne mettrez pas en doute le prix que j'attacherai à un ouvrage fait par vous. » David commença le tableau en juin 1800 et se fit aider, dit-on, par Ingres, pour les accessoires, mais il apprit que son modèle posait en même temps devant Gérard, son élève, dont l'œuvre est aujourd'hui au Petit Palais de la Ville de Paris. David, dépité, aurait déclaré : « Madame, les dames ont leur caprice, les artistes aussi. Permettez que je satisfasse le mien. Je garderai votre portrait dans l'état où il se trouve. »

Tandis que David a représenté ses autres modèles en des attitudes de leur vie quotidienne, il a évidemment cherché une pose qui mît en valeur la beauté de son modèle ; Mme Récamier conserve encore la main comme David l'a placée ; les plis de sa tunique viennent heureusement couper la ligne horizontale du lit ; la haute lampe accentue la composition en diagonale. Tout cela montre chez David une volonté bien arrêtée. N'était-ce pas le temps où il prétendait



PL. 20. — *Portrait de M. et Mme Mongez* (*page 16*). DAVID (1812).



PL. 21. — *Léonidas aux Thermopyles* (*page 19*). DAVID (1800-1814).

« faire grec » ? Les accessoires, le lit, le tabouret, le lampadaire, sont tous à l'antique, selon la formule de l'ébéniste Jacob, mais peu nombreux, ils se contentent d'être des accessoires et n'attirent pas une attention qui se fixe toute sur la blanche figure de Mme Récamier. Là encore, dans cette harmonie claire, les tons chauds des meubles, l'étoffe bleue et jaune du lit égayent la composition.

Cette toile inachevée a tout le charme d'une esquisse et toute la perfection d'un tableau. Elle a l'intérêt de nous montrer comment David préparait ses dessous et comment il empâtait les parties plus claires et les morceaux plus importants.

Sacre de Napoléon Ier, par le Pape Pie VII, à Notre-Dame de Paris (PL. 17 et 18). — *Catalogue, no 202A. Toile. Haut. 6 m. 10. Larg. 9 m. 31. Signé et daté : « 1805-1807* L. DAVID ». — Bibliogr. : J.-L. David, 408, 439, 644. — *Archives de l'Art français*, 1855-1856, p. 34 ; 1874-1875, p. 417. — A. Michel, *Journal des Débats*, 27 décembre 1920.

Bonaparte avait voulu conquérir David, il l'était venu voir à son atelier ; il lui avait, en pluviôse an VII, offert le titre de « peintre du gouvernement » ; David, qui ne pouvait renier si vite son idéal républicain, refusa, mais se laissa séduire par le général et le peignit passant le Saint-Bernard. Lorsque l'Empire eut été établi, il finit par accepter la charge honorifique de « premier peintre de l'Empereur ».

Il reçut alors la commande de quatre tableaux qui devaient commémorer les fastes du régime nouveau : *le Sacre, l'Intronisation de Leurs Majestés à Notre-Dame, la distribution des Aigles au Champ de Mars, l'arrivée de l'Empereur et de l'Impératrice à l'Hôtel de Ville.* David, qui croyait avoir renoncé aux tableaux modernes, qui venait de peindre les Sabines et d'esquisser Léonidas, qui disait à Gros : « Reprenez votre Plutarque », David allait-il abandonner l'antiquité, parangon de toute beauté, et, comme son élève, se laisser séduire par les spectacles chatoyants de la réalité contemporaine ? David assista au Sacre avec ses amis Mongez dans la loge qui domine celle de Mme Lætitia ; il prit des notes, fit poser les personnages dans l'ancienne église de Cluny, qui lui avait été concédée comme atelier. Chacun prétendait occuper la première place. Enfin la composition fut arrêtée. David avait d'abord représenté Napoléon plaçant lui-même la couronne sur sa tête et serrant l'épée sur son cœur. Gérard lui conseilla de montrer Napoléon couronnant Joséphine. David se laissa persuader et Napoléon approuva. David avait peint le pape les deux mains sur les genoux. Napoléon déclara que « Pie VII n'était pas venu de si loin pour ne rien faire » ; le pontife esquissa un geste de bénédiction.

David groupa ses personnages par masses : à droite, les grands dignitaires, dont les larges manteaux sombres mettent en valeur le groupe lumineux du pape, des évêques, de l'Empereur et de l'Impératrice, tandis que, à gauche, les frères et les sœurs de Napoléon s'enfoncent dans une pénombre symbolique.

David fit établir la perspective architecturale par Degotti et, fatigué, chargea son élève Rouget de peindre le tableau sous sa direction. Quand Rouget avait couvert un morceau, David montait à l'échelle, rectifiait une forme, donnait un accent. Il confiait à Boutard, du *Journal des Débats*, qu'il avait trouvé en ce sujet « plus de ressources pour l'art qu'il ne s'y était attendu ». Il renonça à ses goûts spartiates et rendit la richesse des broderies, l'éclat des satins, la lourdeur des velours, la raideur des chapes, les



Pl. 22. *L'atelier de David* (p. 21) Cochereau (1814).

reflets des croix, des crosses, des flambeaux. Il y a là comme un souvenir des grandes machines du Luxembourg où Rubens avait exprimé toute sa joie de peindre. David était trop véridique pour ne pas représenter ce qu'il avait vu ; la réalité était plus belle encore que les plus beaux rêves antiques.

Exposé en 1808, le *Sacre* fut critiqué par quelques censeurs qui le trouvèrent sans mouvement et monotone ; mais il fut aussitôt admiré et remporta en 1810 le prix national à la quasi-unanimité. Placé dans le salon des Gardes aux Tuileries, il fut, en 1814, restitué à David qui, en 1820, le fit remettre à l'administration des Beaux-Arts. De 1837 à 1889, le *Sacre* fut exposé à Versailles.

David exécuta, avec l'aide de Rouget, une copie qu'il termina à Bruxelles, qui est passée en Angleterre et qui serait aujourd'hui à New-York.

Portrait du Pape Pie VII (Pl. 19). — *Catalogue, n° 198. Toile. Haut. 0 m. 86. Larg. 0 m. 72. Acheté par Napoléon Ier. Exposé au Luxembourg en 1823.* — Bibliogr. : J.-L. David pp. 411-414, 422-423, 643. — *Archives de l'Art français*, 1874-1875, p. 411.

Le portrait de Pie VII, comme le portrait du pape et du cardinal Caprara (à Versailles), est une étude pour le *Sacre*. Pie VII était logé aux Tuileries et n'avait pas posé sans répugnance devant un régicide. David n'a pas rendu avec moins de soin les ornements de l'étole que la construction du visage et des mains. Le ton olivâtre du pape s'accorde avec le fond vert foncé du tableau que réchauffent les ors du costume et le velours rouge du fauteuil.

David exécuta trois portraits du pape : il destinait l'un au Saint Père, l'autre à l'Empereur et le troisième à l'Impératrice, mais lorsqu'il les eut achevés en 1806, il eut quelque peine à se faire payer : il semble bien que personne ne lui avait commandé ces œuvres. Il garda l'un des portraits, celui du Louvre, qui sans doute était, dans sa pensée, l'exemplaire du pontife. On lit en effet sur le papier : « *Pio VII bonarum artium patrono* » ; on sait quel orgueil le pape Chiaramonti tirait de sa munificence artistique. L'inscription Lud. David Parisiis 1805 « était précédée des mots suivants, effacés en 1816 : « *Napoleonis francorum imperatoris primarius pictor.* »

Les deux répliques de ce tableau sont à Versailles et à Fontainebleau.

Portrait de M. et Mme Mongez (Pl. 20). — *Catalogue, n° 200. Bois. Haut. 0 m. 75. Long. 0 m. 85. Signé et daté 1812. Légué au Musée du Louvre par Mme Mongez, en 1855.* — Bibliogr. : J.-L. David, pp. 323, 403, 505.

Numismate, graveur en médailles, administrateur de la Monnaie, membre de l'Institut, Mongez était un ami intime de David ; Mme Mongez, née Levol, était l'élève de David et de Regnault. Elle peignait des scènes antiques : *Mars et Vénus*, *Astyanax arraché des bras de sa mère*. On prétendait même que David retouchait ses tableaux. Elle habillait les petites poupées



Pl. 23. *Portrait de J.-B. Isabey et de sa fille* (page 22). GÉRARD (1795).



P. 22 *Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour* (page 23). GÉRARD 1798.

[illegible] pour composer ses scènes. C'était chez les Mongez que David passait les soirées au sortir du théâtre, et conversait tout en dessinant. David a proclamé son amitié dans la dédicace de ce tableau.

Il a peint son ami dans son beau costume de membre de l'Institut et lui a mis dans la main une médaille symbolique. Aucune recherche dans la composition : les deux époux sont côte à côte. David a voulu avant



Pl. 25. *Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angely* ([illegible]) Gérard (1798).

vant sur le rocher : « Passant, va dire à Sparte que ses enfants sont morts pour elle ! Je veux, dans ce tableau, caractériser ce sentiment profond, grand et religieux qu'inspire l'amour de la patrie. Par conséquent, je dois bannir toutes les passions qui, non seulement, y sont étrangères, mais qui en altéreraient encore la sainteté... Mon Léonidas sera calme... Je veux essayer de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre auxquels les modernes ont donné le titre de peinture d'expression. A l'imitation des artistes de l'antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l'instant avant ou après la grande crise d'un sujet, je ferai Léonidas et ses soldats calmes et promettant l'immortalité avant le combat. » David, comme Winckelmann, croyait que la beauté en mouvement ne saurait être universelle.

Comme dans le *Serment des Horaces*, David avait imité des statues antiques, il emprunta la figure de Léonidas à une pierre gravée ; comme dans les *Sabines*, pour être grec, il n'hésita pas à montrer la nudité de ses héros. Il unit ainsi au désir de peindre un tableau civique, qui avait inspiré le *Brutus*, les *Horaces* ou ses œuvres révolutionnaires, l'ambition d'exprimer la beauté plastique. Malheureusement, en ce tableau on sent trop le système ; les attitudes des personnages sont forcées ; les manteaux, uniformément rougeâtres et bleus, manquent d'harmonie ; la lumière tombe également sur les corps.

Le nombre des personnages augmente. Ce n'est pas encore la foule des drames romantiques : ce ne sont plus les trois personnages des tragédies classiques. Cependant, la composition en bas-relief garde son unité, grâce au [illegible]

tout conserver l'image fidèle de leurs visages. La tonalité est assourdie ; l'uniforme de Mongez est noir et vert, le fond d'un vert presque noir, l'écharpe de Mme Mongez, noire ; au milieu de ces teintes sombres, les visages des deux époux sont hauts en couleur.

Léonidas aux Thermopyles (Pl. 21). — *Catalogue, n° 187. Toile Haut. 3 m. 92. Larg. 5 m. 33. Signé et daté :* « L. David. 1814 ». *Acquis en 1819, de David, par Louis XVIII, en même temps que les* Sabines, *pour la somme de cent mille francs. Exposé au Luxembourg jusqu'en 1826, puis au Louvre.* — Bibliogr. : J.-L. David, pp. 371, 388-405, 648. — Delécluze, *David*, 226. — Rosenthal, 95-99.

Le Consulat avait décidé d'élever des colonnes commémoratives en l'honneur des soldats morts à la guerre et avait chargé David de faire exécuter le décret. La pensée du peintre se tourna vers les héros qui se sacrifient à la patrie. A la même date, on jouait un *Léonidas aux Thermopyles*. Il donna le sujet à ses élèves pour leur concours mensuel d'esquisses. Tous représentèrent la bataille. David expliqua à Delécluze pourquoi il choisirait un autre moment : « Je veux peindre un général et ses soldats se préparant au combat comme de véritables Lacédémoniens, sachant bien qu'ils n'en échapperont pas ; les uns absolument calmes, les autres tenant des fleurs pour assister au banquet qu'ils vont faire chez Pluton. Je ne veux ni mouvement, ni expressions passionnées, excepté sur les figures qui accompagneront le personnage inscri-



Pl. 26. *Mme Barbier-Walbonne* ([illegible]) Gérard ([illegible]).



PL. 27. — *Portrait de Mme Visconti* (page 26). GÉRARD 181.



PL. 28. *Le Sommeil d'Endymion* (page [illegible]) GIRODET 1792.

balancement des masses de chaque côté du Léonidas central.

David travaillait à ce tableau en 1804, quand il reçut la commande du *Sacre*. Il dut l'abandonner, et ne le reprit et acheva qu'en 1814. Les Bonapartistes visitèrent son atelier où il était exposé, pour manifester. Durant les Cent jours, Napoléon alla voir cette œuvre et en demanda des répliques pour les écoles militaires à David, qu'il promut commandeur de la Légion d'honneur. Mais la Restauration survint. David, régicide, s'exila à Bruxelles. Louis XVIII, qui aurait désiré retenir David en France, fit acheter le *Léonidas* et les *Sabines*.

Les Trois Dames de Gand (FRONTISPICE). — *Catalogue, n° 200A. Toile. Haut. 1 m. 32. Larg. 1 m 04. Signé. Acquis à la vente Garnier, en décembre 1894.* — Bibliogr. : Rosenthal, p. 133.

En face du modèle, David avait toujours laissé ses théories. L'influence flamande qu'il subit à Bruxelles n'était point faite pour changer sa nature. Il n'a pas cherché à flatter Mme Morel de Tangry, femme d'un échevin de Courtrai, et ses deux filles. Il ne s'est pas évertué à ordonner une composition habile. Il a représenté, avec le même scrupule, les bouches difformes, les nez épais, la robe jaune, le châle à fleurs rouges, le collier de corail, la doublure bleue et les lourdes roses de la capeline dont s'est parée la laideur de la jeune fille debout, et le manteau rouge de la jeune fille de droite. Ces couleurs acides ne sont point agaçantes, grâce au tempérament que leur apporte la robe noire maternelle. Au centre du tableau, la bonne dame établit l'équilibre de la composition et des couleurs. David ne fait grâce d'aucune frisette, d'aucun bouillonné, d'aucun ruban, d'aucune agrafe, et, pourtant, l'œuvre est largement conçue et traitée : tous ces éléments désuets servent à mettre en valeur le caractère des modèles et sont comme l'accompagnement nécessaire de leur merveilleuse laideur.

Ce tableau explique certains portraits de Navez, l'élève belge de David, dont la facture est semblable et qui montra le même goût du caractère et la même conscience dans le dessin.

COCHEREAU (LÉON-MATHIEU). — Gannelon (Eure-et-Loir), 1793 — Bizerte, côte d'Afrique, 1817.

L'Atelier de David (PL. 22). — *Catalogue, n° 135. Toile. Haut. 0 m. 90. Larg. 1 m. Salon de 1814. Acquis en 1815 par Louis XVIII, pour la somme de 3.600 francs.* — Bibliogr. : J.-L. David, *David*, p. 474. — Delécluze, *David*. — *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1900, p. 41. — M. C. Marcille, *Cochereau, peintre beauceron*, Chartres, 1875.

Le tableau de Cochereau a pour nous l'intérêt de rappeler un artiste mort à vingt-trois ans, au retour d'un voyage en Grèce, et de nous introduire dans l'atelier de David. A peine revenu de Rome, David avait accueilli des élèves. Chaque lundi, il posait le modèle et tirait les places au sort. Quand les fonds manquaient, un des jeunes peintres remplaçait le modèle. Les élèves de David étaient fort attachés à leur maître et adressèrent une pétition à l'Assemblée, lorsqu'il fut incarcéré. Quand Napoléon expulsa les artistes du Louvre, David dut quitter son atelier, situé à l'extrémité nord de la colonnade ; il s'installa rue Saint-Jacques, au collège du Plessis, puis à l'église de Cluny.



Pl. 2[illegible]. *Atala mise au tombeau* (page 26) GIRODET (18[illegible])

enfin au collège des Quatre-Nations (palais de l'Institut). où il obtint une pièce au rez-de-chaussée sous la Bibliothèque Mazarine. C'est l'atelier peint par Cochereau.

Par la fenêtre, on aperçoit la corniche de la Monnaie et, par la fente des volets, le Pont-Neuf. Schnetz, Pagnest, Dubois et les autres se sont installés et dessinent ou peignent le modèle Polonais, qui alternait avec le suisse Cadamour. Tous les jours, David corrigeait les travaux de ses élèves qui lui payaient chacun 24 francs par mois et lui assuraient ainsi un revenu de 9.000 à 10.000 francs. Son atelier compta, sous l'Empire, de nombreux lauréats, mais de tous ces élèves, ceux qu'il estima le plus furent Gros, Girodet, Gérard, Fabre et Isabey, comme il l'écrivait à ce dernier. L'*Atelier* de Cochereau nous prouve que l'enseignement de David n'était pas tyrannique. Cochereau a su, avec un sens très juste de l'observation, et avec un métier qui décèle sa connaissance des peintres hollandais, exprimer l'intimité de cette scene, montrer les élèves en bras de chemise ou soigneusement vêtus, rendre le jour qui, par la grande baie, vient érailler les vieux murs et conférer une sorte de poésie à ce poêle, à ces châssis accumulés, à cette anatomie de modèle, à cette médiocrité dont se contentait, en son atelier, le premier peintre de l'Empereur.



Pl. [illegible]. — ***Les Ombres des guerriers français, dans le palais d'Odin*** (*page 29*).
GIRODET (1801).

GÉRARD (FRANÇOIS-PASCAL-SIMON, baron). — Rome, 1770 — Paris, 1837.

Portrait de J.-B. Isabey et de sa fille (PL. 23). — *Catalogue, nº 332. Toile. Haut. 1 m. 92. Larg. 1 m. 30. Signé et daté, 1795. Don de M. Eugène Isabey en 1852.* — Bibliogr.: Lenormant, *François Gérard*, Paris, 2e édit., 1847, p. 103.

Gérard était le fils d'un intendant du cardinal de Bernis, ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, et d'une Italienne. Elève de Julien de Parme, de Brenet, puis de David, il ne put obtenir le prix de Rome et, à la mort de son père,

accompagna dans sa ville natale sa mère, qui survécut peu de temps. Gérard revint en France où David le protégea et lui fit donner en 1795 un logement au Louvre. Il y eut pour voisin J.-B. Isabey (1767-1855), que ses miniatures avaient rendu riche et célèbre. Isabey n'ignorait pas que Gérard était réduit à travailler pour les éditeurs, — rarement généreux. Il lui acheta, en 1795, le *Bélisaire*, qui avait été apprécié au Salon. Par reconnaissance, Gérard peignit le portrait de son ami et de sa jeune fille, la future Mme Ciceri.

La simplicité de la composition, la vérité avec laquelle était rendu le visage de cette enfant, l'habileté avec laquelle était traité le costume d'Isabey, la veste brune, la culotte de velours vert, la netteté davidienne du dessin, l'effet hardi de cette lumière qui vient trouer le fond et entoure le chien, et aussi le renom du modèle attirèrent l'attention sur l'œuvre de Gérard et assurèrent sa fortune.

Portrait de Mme Barbier-Walbonne (Pl. 26). — *Bois. Haut. 0 m. 80. Larg. 0 m. 60. Legs de M. le comte Hallez-Claparède (1921).* — Bibliogr. : Baron Gérard, *François Gérard*, pp. 21, 216. Bruun-Neergaard, *Sur la situation des Beaux-Arts en France*, Paris, 1801, pp. 116, 117. *Dessin appartenant à la comtesse Foy, à l'Exposition David et ses élèves*, 1913, no 290.

Gérard avait eu pour camarade, chez David, Barbier-Walbonne, un ancien soldat de la République, « moitié peintre, moitié hussard », disait Mlle Godefroid. Ce singulier personnage avait épousé une cantatrice. Gérard aimait la musique ; plus tard, on entendra dans son salon la Grassini, la Pasta, la Malibran. Quand Gérard était fatigué, il se faisait jouer du Mozart, du Rossini. Il se lia donc avec le couple Barbier-Walbonne et, en 1796, peignit la jeune femme, dont il exposa le portrait au Salon de l'an VIII.



Pl. 31. — ***Portrait d'une négresse*** (*p. 30*). Mme Benoist 1800.



Pl. 32. — ***Portrait de L. Ravrio*** (*page 29*). Riesener 1812.

Il a représenté son aimable modèle assis devant une fenêtre que cache à demi un grand rideau sur quoi se détachent le visage éclairé et la robe blanche de Mme Barbier-Walbonne. Au fond, on aperçoit Saint-Cloud. Gérard resta l'ami de M. et de Mme Barbier-Walbonne. Il employa le mari à préparer les nombreux portraits dont il fut chargé. Lorsque celui-ci était absent, il servait de cavalier à sa femme et l'accompagnait même chez la tireuse de cartes pour savoir si Barbier-Walbonne accomplirait sans encombres un voyage à Brest.

Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour (Pl. 24). — *Catalogue, no 328. Toile. Haut. 1 m. 86. Larg. 1 m. 32. Peint en 1798, exposé au Salon de 1798. Collection de Joachim Le Breton, du général Rapp, qui le prêta au Luxembourg en 1820, et à la vente de qui, en 1822 il fut acquis pour la somme de 2.100 francs.* — Bibliogr. : Bruun-Neergaard, *Sur la situation des Beaux-Arts*, p. 114. — *Rapport à l'Empereur sur les Beaux-Arts* (1808), p. 76-77. —



Pl. 33. — *Bonaparte visite les pestiférés à Jaffa, le 11 mars 1799* (page 31). Gros (1804).

Lettres adressées au baron Gérard, I, 121-123 ; II, 395. — Lenormant, *Gérard, peintre d'histoire*, 1847, p. 52-54, 68, 89-95.

Gérard avait exposé, en 1795, un *Bélisaire portant l'Enfant blessé* ; il était fait plutôt pour les sujets gracieux. Il avait illustré pour Didot la *Psyché* de La Fontaine. Il s'inspira de ce vieux thème et commença en 1796 le tableau qu'il envoya au Salon, en 1798. Il voulut y montrer l'âme, Psyché, qui s'anime au premier baiser de l'amour. C'est pourquoi la scène est d'une chasteté qui étonna certains critiques contemporains. Gérard a voulu écarter toute idée de sensualité. Malgré leur nudité divine, ses personnages restent pudiques et Psyché esquisse le geste de la Vénus Médicis.

Gérard a voulu aussi, au moment où David peignait les Sabines, faire admirer la pureté de formes juvéniles. Il ne s'inspira pas, toutefois, de la statuaire antique, n'imita pas le groupe fameux du Capitole. Il se souvint plutôt de Canova et de sa grâce un peu mièvre. Le dessin est rond, la construction disparaît ; « les côtes de Psyché sont-elles en large ou en long ? » demandait le sculpteur Giraud.

Et pourtant, comme certains disciples de David, il accentue les angles. Son ancien maître, Julien de Parme, lui reprochait celui que forment les jambes de l'Amour. Les « primitifs », au contraire, vantaient le caractère « étrusque » de ce dieu. Gérard était, en effet, un admirateur des vases grecs.

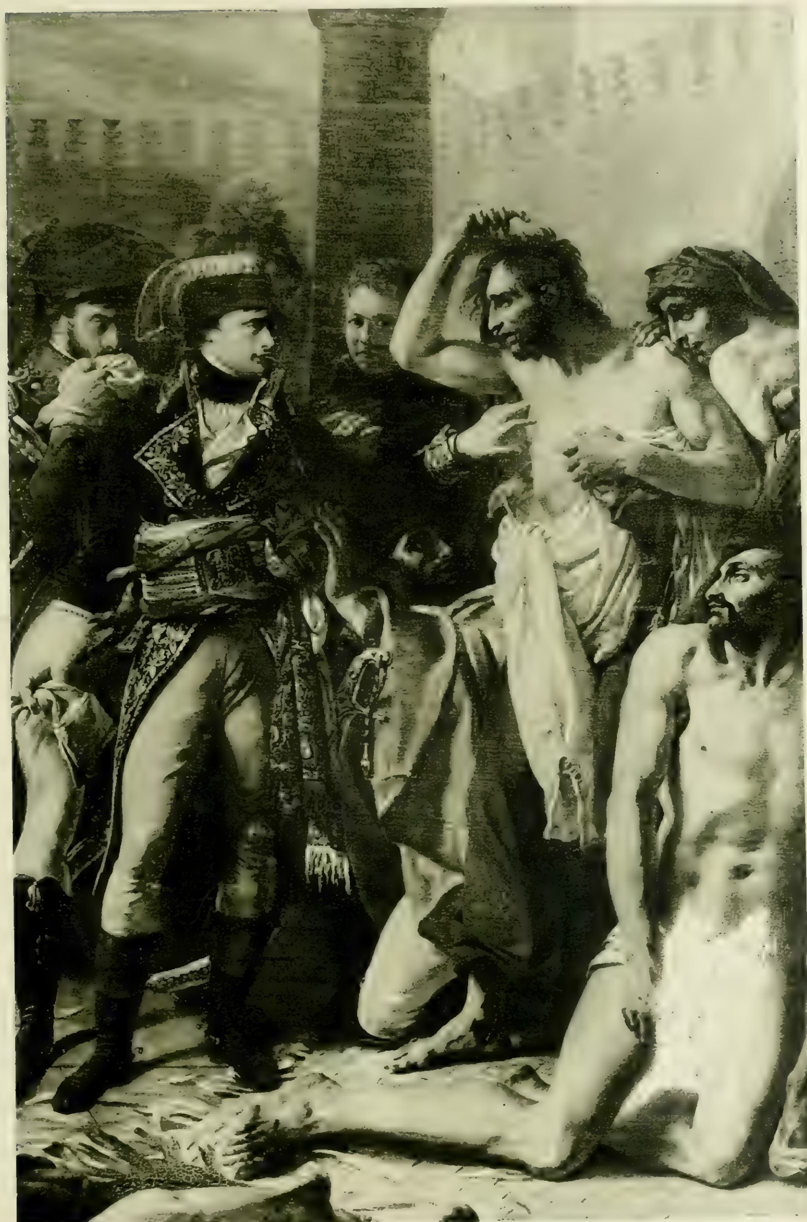
Le paysage est celui de la campagne romaine. Le dessin ne manque pas de grandeur, mais la couleur est assez pauvre. Que l'on compare la Psyché de Gérard à celle de Prudhon et l'on apercevra toute la distance qui sépare un morceau charmant, mais académique, d'une œuvre où s'épanche l'âme d'un poète. Ce tableau antique fut critiqué au Salon et Gérard découragé renonça à « l'histoire » pour se consacrer au portrait.



Pl. 34. — *Bonaparte au pont d'Arcole (fragment)* (page 31). Gros (1796).

Portrait de la comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angely (Pl. 25). — *Catalogue, n° 336. Bois. Haut. 0 m. 99. Larg. 0 m. 75. Signé et daté 1798. Exposition des portraits nationaux, 1878. Legs de Mme de Sampayo (1879).* — Bibliogr. : Bruun-Neergaard, *Sur la situation des Beaux-Arts en France*, p. 117.

Le portrait de Mme Regnault (de Saint-Jean d'Angely), née Laure de Boneuil, fut un de ceux qui firent de Gérard le portraitiste à la mode. La



Pl. 35. — *Bonaparte visite les pestiférés à Jaffa, le 11 mars 1799 (fragment).* Gros.



PL. 30. — *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807)* (page [illegible]). GROS (1808).

manière de détacher le personnage sur une fenêtre carrée, d'incliner le buste, de modeler la figure nous prouvent que Gérard était passé par Milan et avait étudié les disciples de Léonard. Le peintre a rendu à merveille l'air langoureux de son modèle, sa lèvre sensuelle, son regard humide, sa gorge lourde à demi-voilée par la mousseline et l'on se rappelle, en contemplant cette toile, les histoires qui coururent sur cette jolie femme. Malgré la situation occupée par son mari, ancien révolutionnaire devenu comte et que Gérard portraitura à son tour en 1808, elle se vit interdire par Napoléon l'accès des palais impériaux.

Portrait de Mme Visconti (PL. 27). — *Catalogue, n° 337. Toile. Haut. 2 m. 25. Larg. 1 m. 44. Légué par Mme la comtesse da Porto (mars 1888).* — Bibliogr. : *Lettres adressées au baron Gérard, II,* 405.

C'est en 1810 que Gérard peignit le portrait de Mme Visconti, sans doute la femme de l'ancien ambassadeur de la République cisalpine à Paris, l'amie de Joséphine, dont Gros avait jadis à Milan représenté les traits. Mme Visconti s'appuie sur des ruines qui opposent leur stabilité au cours de ce ruisseau, au souffle de ce vent qui pousse les nuées d'orage, incline les arbres et fait voler la robe. Mais Mme Visconti ne semble nullement distraite par ce spectacle romantique : au fait, elle est dans l'atelier de Gérard et les pierres ne sont qu'une table. Dans les fonds, Gérard semble s'être souvenu des portraits anglais, mais par le soin qu'il a mis à représenter la figure, à dessiner les fleurs, il reste un classique. L'esquisse de ce portrait est au Musée de Versailles.

GIRODET DE ROUCY TRIOSON (ANNE-LOUIS). — Montargis, 1767 — Paris, 1824.

Le Sommeil d'Endymion (PL. 28). — *Catalogue, n° 361. Toile. Haut. 1 m. 99. Larg. 2 m. 61. Peint à Rome en 1792. Salons de 1793 et 1814. Acquis en 1818 avec* le Déluge *et les* Funérailles d'Atala *pour la somme de 50.000 francs. Exposé alors au Luxembourg.* — Bibliogr. : Ch. Blanc, *L'Ecole française,* III. — J.-L. David, *David,* p. 502. — Coupin.

En 1789, Girodet, élève de Gros, remporta le prix de Rome. Il s'éprit, en Italie, non point comme son maître du Guerchin ou de Caravage, mais de Canova. L'influence de ce doucereux Vénitien se mêle dans l'*Endymion,* peint à Rome, à celle du Corrège et de l'école romaine de cette époque, éprise de vaporeux, de « sfumato ». Endymion est une statue de carrare bien poli. Le dessin est cependant plus solide que celui des Italiens contemporains. La poésie de ce rayon de lune qui argente les feuilles et pose sa chaste clarté sur le corps abandonné de l'éphèbe, l'esprit de cet amour gracieux et complaisant annoncent déjà presque Prudhon. On retrouvera les mêmes effets dans la *Danaé* que Girodet peindra après son retour à Paris.

Girodet est un classique par la forme, un romantique par l'imagination. Cet élève de David aime les primitifs français, comme son jeune camarade Ingres : il fait l'éloge du troubadour, conseille de lire les vieilles chroniques, ose écrire que « le paysage est le genre universel auquel tous les autres sont subordonnés ». Il n'est donc pas étonnant qu'il ait, comme ses contemporains, aimé Chateaubriand et Mac Pherson.

Atala mise au tombeau (PL. 29). — *Catalogue, n° 362. Toile. Haut. 2 m. 10. Larg. 2 m. 67. Salon de 1808, Origine : voir le n° précédent.* — Bibliogr. : Lemonnier, *Gazette des Beaux-Arts,* 1914, I, pp. 363-371. — J.-L. David, *David,* p. 503. — *Nouvelles archives de l'Art français,* 1900, p. 20-21.

L'*Atala* de Chateaubriand inspira bien des peintres. En 1802 Mme Lorimier et Gautherot, en 1806 Hersent,



Pl. 37. — *Portrait du colonel baron Fournier-Sarlovèze* (*page 33*). GROS (1812).

Millet, Dufourc. Girodet s'était lié avec Chateaubriand dont il peignit le portrait. Dans le préambule de son poème de *la Peinture*, il écrivait : « Je fais aborder le peintre dans les déserts sublimes de l'Amérique, dont l'auteur d'*Atala* a donné des descriptions ou plutôt des peintures si brillantes. »

Girodet a traduit fidèlement le récit de Chateaubriand : « Vers le soir, nous transportâmes ses précieux

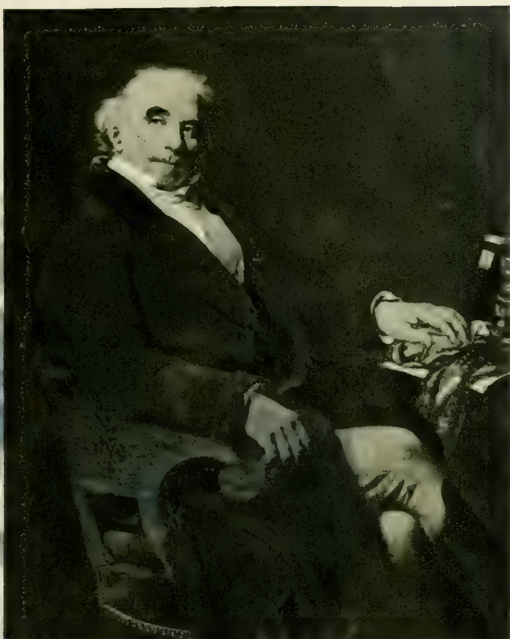


PL. 38. *Portrait de Christine Boyer, première femme de Lucien Bonaparte* (page 33). GROS, VERS 18[illegible]).

restes à une ouverture de la grotte qui donnait vers le Nord. L'ermite les avait roulés dans une pièce de lin d'Europe filé par sa mère. Atala était couchée sur un gazon de sensitives des montagnes. Ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée, celle-là même que j'avais déposée sur le lit de la vierge pour la rendre féconde. Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues... Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints et ses mains d'albâtre pressaient sur son sein un crucifix d'ébène. »

David, qui jugeait son élève « un peu forcé », lui reprochait de n'avoir pas peint les mains d'une morte. Girodet, toujours épris de lumière, a opposé au corps radieux d'Atala l'ombre où se réfugie le désespoir de Chactas et le fond vert qui s'ouvre sur les lointains bleuâtres. Il y a beaucoup de littérature en un tel tableau, mais il est impossible de ne pas constater le souci de la ligne et la compréhension du sujet.

Le musée d'Angers possède un crayon d'*Atala*; celui de Varzy (Nièvre), la première pensée du tableau; celui d'Amiens, une réplique préparée par Pagnest, achevée par Girodet et exposée en 1814.



PL. 39. — *M. de Nanteuil-Lanorville* (page 31). PAGNEST 1817.

Les Ombres des guerriers français, conduites par la Victoire dans le palais d'Odin, sont reçues par l'Homère du Septentrion et par les fantômes belliqueux de Fingal et de ses descendants (PL. 30). — *Bois. Haut. 0 m. 335. Larg. 0 m. 29. Acheté le 16 février 1921 à une vente anonyme (n° 51 du catalogue), pour 650 francs.* — Bibliogr. : Coupin, *Girodet*, 1829, 8°. — Van Tieghem, *Ossian en France*, p. 587. — *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1912, p. 12r.

Chargés en 1801 par l'architecte Fontaine de décorer la Malmaison, Gérard et Girodet s'inspirèrent d'Ossian, le poème cher à Bonaparte. Girodet unit aux souvenirs de Mac Pherson ceux des guerres de la Révolution : Ossian et Fingal reçoivent dans le paradis d'Odin Marceau, Kléber, Hoche, Desaix, Dugommier, Joubert. Girodet demanda à son maître David de venir examiner son œuvre : David lui déclara : « Ma foi, mon bon ami, il faut que je l'avoue, je ne me connais pas à cette peinture-là. Non, mon cher Girodet, je ne m'y connais pas du tout. » Et David, hors de l'atelier, disait à un ami : « Ah ça ! il est fou, Girodet, ce sont des personnages en cristal qu'il a faits là ! » Si net en son dessin, solide en sa construction, David ne pouvait aimer ces fantômes lumineux. Son classicisme latin répugnait à ces imprécisions romantiques. Le public partagea l'opinion de David, mais Bonaparte se déclara ravi. Le tableau de la Malmaison est passé dans la collection du prince Eugène et a quitté la France. L'esquisse du Louvre permet d'apprécier cette œuvre où se mêlent des souvenirs de Flaxman et des visions à la Fuessli. Girodet traita une fois encore un sujet tiré de Mac Pherson : « *Ossian recueillant le dernier soupir de Malvina qu'Oscar son époux rappelle au séjour des héros* » (au Musée de Varzy, Nièvre). Ossian inspira également Gros, Ingres, Forbin, M[me] Harvey et bien d'autres artistes contemporains. Un dessin de Girodet représentant les portraits de Hoche, Kléber, Marceau, Dugommier et Desaix (collection B. Franck) a figuré à l'exposition de *David et ses élèves* en 1913, n° 300.

RIESENER (HENRI-FRANÇOIS). — Paris, 1767-1828.

Portrait de L. Ravrio (PL. 32). — *Catalogue, n° 779. Toile. Haut. 1 m. 17. Larg. 0 m. 90. Signé sur le fauteuil. Salon de 1812. Don de M. Léon Riesener, son fils, en 1850.*

Parmi les portraitistes de l'école davidienne, peu obtinrent sous l'Empire autant de succès que Riesener. Il portraitura de 1800 à 1815 toute la société française ; combien de châteaux provinciaux conservent une grande effigie signée de Riesener ! Fils de l'ébéniste de Louis XVI, Riesener était demeuré en relations avec les fabricants de meubles et les ciseleurs. Aussi peignit-il Ravrio, le célèbre orfèvre. Le portrait de ce gros homme constitue une enseigne parlante : buste et statuette de la Vénus Médicis indiquent l'excellence de la maison. Comme les autres élèves de David, Riesener dessine correctement, mais, comme beaucoup d'entre eux, peint sans agrément. En 1816, dépourvu de commandes, Riesener passa en Russie où il retrouva de nombreux clients. Il revint en 1823.



PL. 40.
Les trois Grâces.

(1797)
REGNAULT (1799).

BENOIST (MARIE-GUILHELMINE) née DE LAVILLE-LEROULX. — Paris, 1768-1826.

Portrait d'une négresse (PL. 31). — *Catalogue, nº 15. Toile. Haut. 0 m. 81. Larg. 0 m. 65. Signé :* LAVILLE-LEROULX F. BENOIST. *Salon de l'an VIII (1800). Acquis en 1818 avec trois autres tableaux du même auteur pour 11 000 francs.* — Bibliogr. : Mlle J. Ballot. *La comtesse Benoist.* Paris, 1914, in 8º.

Elève de Mme Vigée Le Brun et de David, chantée par Demoustier dans ses *Lettres à Emilie*, Mme Benoist peignit des portraits où elle s'efforça d'unir la pureté du dessin davidien à la grâce de Mme Le Brun et des sujets allégoriques comme *l'Innocence entre le Vice et la Vertu*, auxquels il manque la poésie de Prudhon. Ses œuvres sont en général d'une matière assez pauvre. Elle a réussi, en un jour de bonheur, un tableau excellent, quand, chez son beau-frère, le fonctionnaire colonial Benoist-Cavay, sans souci de mythologie ni de grâce, elle portraitura une négresse et, sur un fond



PL. 41. — *Le retour de Marcus Sextus* (*page 35*). GUÉRIN (1799).

jaune-vert, opposa à la blancheur de la robe et du turban, relevée par le rouge d'une ceinture et le bleu d'une écharpe, le brun profond de ce buste africain.

GROS (JEAN-ANTOINE). — Paris, 1771 1835.

Bonaparte au pont d'Arcole (PL. 34). — *Catalogue, n° 391. Toile. Haut. 0 m. 72. Larg. 0 m. 59. Salon de 1801. Collection de Mme Coutan, qui le légua à M. Hauguet, dont la femme le transmit à sa parente, Mme Millet, qui le donna au Louvre.* — Bibliogr. : Delestre, *Gros*, 2e édit., 1867, p. 30.

Fils d'un peintre toulousain ruiné par la Révolution et suspect de fidélité à l'ancien régime, Jean-Antoine Gros, grâce à son maître David, obtint un passeport pour l'Italie. Il travailla à Gênes où il admira Rubens. Il y fut présenté à Mme Bonaparte et lui dit son désir de peindre le général. Joséphine emmena le jeune Gros, l'installa dans sa propre demeure milanaise, la casa Serbelloni. Dès le 7 frimaire an V (1796) il commença le portrait de Bonaparte ; « mais, écrivait-il à sa mère, on ne peut donner le nom de séance au peu de temps qu'il me donne. Je ne puis avoir le temps de choisir mes couleurs. Il faut que je me résigne à ne peindre que le caractère de sa physionomie, et après cela, de mon mieux, à y donner la tournure d'un portrait ».

Gros peignit son tableau en deux semaines. Le Louvre possède l'esquisse que nous reproduisons. Bonaparte, en récompense, fit nommer Gros membre de la commission chargée de choisir les objets d'art en Italie, puis inspecteur aux revues. Gros revint en France en 1800. En Italie, il travailla peu, mais il admira Rubens, les Vénitiens, les Milanais; il vit l'armée en campagne et put s'affranchir ainsi de la doctrine académique et de la tutelle de son maître David.

Bonaparte visite les pestiférés de Jaffa, le 11 mars 1799 (PL. 33-35). — *Catalogue, n° 388. Toile. Haut. 5 m. 32. Larg. 7 m. 20. Signé à gauche :* « GROS. 1804, A VERSAILLES ». *Exposé au Salon de 1804 et acheté 16.000 francs. Musée Napoléon.* — Bibliogr. : Delestre, *Gros*, p. 79-99. — J.-L. David, *David*, p. 465.

Au Salon de 1800, Gros, à côté de son *Bonaparte à Arcole*, exposa une *Sapho se précipitant du rocher de Leucate*. Si le sujet était antique, le clair de lune, l'attitude de Sapho, les rochers étaient déjà romantiques ; mais ses yeux étaient pleins du mouvement des batailles, du galop des chevaux, des splendeurs de l'Orient. Aussi participa-t-il au concours institué pour la représentation du *Combat de Nazareth* qu'il n'exécuta pas. Il prit sa revanche en peignant les *Pestiférés de Jaffa*.

Dans ses premières esquisses, Gros avait représenté l'intérieur du Lazaret, et l'on voyait Bonaparte tenir



Pl. 42. — *Phèdre et Hippolyte* (*page 36*). Guérin (1802).

en ses bras le corps d'un pestiféré. Il modifia la composition : Bonaparte, pour relever le moral de l'armée, visite les malades et les mourants ; il a retiré son gant pour toucher le bubon d'un pestiféré. Desgenettes, le médecin-chef, essaye d'empêcher son geste. Derrière lui. Bessières se bouche le nez. Un médecin indigène soigne un malade que soutient un Arabe. A droite, dans le fond, un officier ophtalmique s'appuie à une colonne ; au premier plan, le jeune chirurgien Maselet se meurt. A gauche, des Arabes distribuent la nourriture aux convalescents. Deux nègres emportent un mort.

Les contemporains furent frappés du caractère tragique de cette scène ; ils remarquèrent le décor oriental, le patio entouré d'arcades, le minaret de la mosquée et Jaffa toute blanche sur la colline. Ils admirèrent l'étude des types ethniques et la science de l'anatomie. Le tableau n'était plus composé suivant les recettes académiques : plus de pyramide traditionnelle, plus de bas-relief, à la David. Quelques critiques s'en étonnèrent et le jury du concours de 1809 reprocha à Gros la confusion des plans. Gros avait voulu donner l'impression de cette promiscuité grouillante où se trouvaient les contagieux ; mais, pour concentrer l'intérêt sur la figure de Bonaparte, il avait rejeté dans l'ombre tous les humbles malades et projeté sur le groupe central les rayons du soleil. Il avait conçu une composition lumineuse et par masses.



Pl. 43. — *L'Aurore et Céphale* (*page 36*).
Guérin (1810).

Aux tons terreux du premier plan, aux manteaux bruns, aux cadavres verdâtres, il opposa toute la richesse des couleurs illuminées: les manches du vieux médecin complètent son costume vert et font ressortir l'écharpe jaune et blanche. La galerie, à gauche, n'est pas éclairée d'une manière conventionnelle, les reflets viennent réchauffer son ombre.

Dans un poème, que Girodet lut au cours d'un banquet offert à Gros par ses amis, il s'écriait :

O Gros ! où trouvas-tu cette
[teinte éclatante
Qu'offre à l'œil ébloui ta
[palette brûlante ?
Emule heureux de Paul,
[rival de Titien,
Leur immense talent est
[devenu le tien.

Les vers n'étaient pas fameux, mais ils exprimaient

l'étonnement de l'école davidienne en présence de cette couleur. Les *Pestiférés* sont le premier tableau de l'école moderne. Denon, directeur général du Musée Napoléon, ne se trompait pas lorsqu'il écrivait à l'Empereur : « Ce tableau est vraiment un chef-d'œuvre. »

Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau (9 février 1807) (Pl. 36). — *Catalogue, nº 389. Toile. Haut. 5 m. 33. Larg. 8 m. Signé à gauche :* Gros, 1808. *Acheté à l'auteur 16.000 francs au Salon de 1808.* — Bibliogr. : Delestre, *Gros*, p. 139.

En 1807, un concours fut ouvert entre les artistes. Le programme avait été rédigé par Denon. Gros, qui venait d'exposer avec succès, en 1806, sa *Bataille d'Aboukir* (à Versailles), remporta le prix, parmi vingt-cinq concurrents.

Napoléon, devant qui caracole Murat, surchargé d'aigrettes et de plumes, est entouré à droite des maréchaux Soult et Davoust, à gauche, de Berthier, Bessières et Caulaincourt. Des chirurgiens soignent les blessés russes qui manifestent, les uns, leur reconnaissance, les autres, leur crainte. Au premier plan, convulsés, verdis, s'accumulent les cadavres. Dans le lointain, les troupes françaises se forment pour la revue que va passer l'Empereur.

Là encore, Gros renonce à la composition classique et groupe les personnages par masses. C'est la couleur et l'éclairage qui concentrent l'intérêt. Napoléon est vêtu d'une pelisse de velours gris et monte un cheval isabelle ; sa tache claire s'oppose aux vêtements sombres des généraux et aux robes brunes des chevaux voisins. Gros a rendu à merveille — sans les connaître — l'infinie désolation des hivers septentrionaux aux cieux bouchés, aux plaines lumineuses.

Portrait du colonel baron Fournier-Sarlovèze (Pl. 37). — *Catalogue, nº 392A. Toile. Haut. 2 m. 46. Larg. 1 m. 73. Salon de 1812. Donné par la fille de Fournier-Sarlovèze en 1854. Exposé au Musée de Versailles (Catalogue Soulié, nº 4.755). Exposition centennale de l'Art français, 1889. Entré au Louvre la même année.* — Bibliogr. : Delestre. *Gros*, p. 229-231.

Le colonel baron Fournier — depuis lieutenant-général comte — vient de recevoir le parlementaire ennemi que reconduisent les grenadiers : il a déchiré la sommation et déclaré qu'il s'ensevelirait sous les ruines de Vigo plutôt que de rendre la place. A gauche, les pièces d'artillerie ont repris le feu.

Un tel portrait montre comment les spectacles guerriers et les portraits des militaires chamarrés pouvaient donner aux peintres davidiens le goût de la couleur. Sur le dolman grenat, sur la culotte rouge, sur le manteau doublé de soie incarnadine, sur la sabretache, les broderies d'or se relèvent en torsades, s'achèvent en glands et en crépines.

Portrait de Christine Boyer, première femme de Lucien Bonaparte (Pl. 38). — *Catalogue, nº 391A. Toile. Haut. 2 m. 14. Larg. 1 m. 32. Acquis à Rome, de M. le prince Gabrielli, en 1894, pour 20.000 francs.* Bibliogr. : A. R. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895², p. 335.

Protégé de Joséphine, Gros avait connu ses jolies



Pl. 44. — *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie* (...). Guérin 1813



Pl. 45. — *Clytemnestre* (page 37). Guérin (1817).

belles-sœurs. Il fit le portrait de Christine Boyer, la fille de l'aubergiste provençal, la femme du volage Lucien. Si, dans ce portrait posthume exécuté vers 1800, le geste un peu maniéré des bras, si la science des passages sont encore du dix-huitième siècle, le décor un peu sombre, la profondeur bleutée de ce sous-bois, le tourbillonnement vaporeux du torrent, les accords graves de l'écharpe pourpre et du rocher, l'attitude mélancolique de Christine Boyer et la ligne infléchie de son corps, tout cela fait de ce portrait une œuvre déjà romantique.

Puisque j'ai vu tomber, dans l'onde de ma vie,
Une feuille de rose arrachée à tes jours...

PAGNEST (Amable-Louis-Claude). — Paris, 1790 — 1819.

Portrait de M. de Nanteuil-Lanorville (Pl. 39). *Catalogue, n° 671. Toile. Haut. 1 m. 27. Larg. 1 m. 02. Signé et daté 1817. Salon de 1817. Acquis par le Musée en 1830 pour la somme de 6.000 francs.* — Bibliogr. : Ch. Blanc, *L'Ecole française*, III, *appendice*, p. 46.

Mort à 29 ans, Pagnest n'a laissé que peu d'œuvres : quelques morceaux académiques et quelques portraits. Mais ces derniers suffisent à assurer à ce peintre une place dans l'école davidienne. Le portrait de M. de Nanteuil-Lanorville, par ses qualités de dessin, par la recherche des harmonies colorées, par la sincérité de la vision, est le meilleur de ce peintre. Ch. Blanc a su par un ami de Pagnest quelle était la conscience de cet artiste : « Une fois que la pose, le lieu, les habits, les accessoires avaient été choisis et raisonnés, il n'admettait plus la moindre observation. Le personnage devait rester immobile et cloué à sa place ; cloué, je dis bien, car lorsqu'il eut à peindre le fameux portrait de M. de Nanteuil, qui est au Louvre, Pagnest fit clouer le fauteuil, la table et la botte du modèle, qui, de cette manière, était forcé d'entrer chaque fois dans la même chaussure, de dessiner les mêmes contours, de poser ses mains exactement à la même dis-

tance sur l'empreinte déjà prise. Ce fut pour M. de Nanteuil un vrai martyre. Il dut donner cent séances et peut-être plus et il faillit mourir pour devenir immortel. »

REGNAULT (Jean-Baptiste, baron). – Paris, 1754 – 1829.

Les trois Grâces (Pl. 40). *Catalogue, n° 769. Toile, forme octogone. Haut. 2 m. Larg. 1 m 53. Salon de 1799. Entré au Louvre avec la collection Lacaze en 1870.* — Bibliogr. : Ch. Blanc, *Ecole française*, 84.

Emmené à Rome par son maître Bardin, Regnault y aima l'antiquité gracieuse, « pompéienne » que mettaient alors à la mode Winckelmann, Mengs, Pompeo Batoni et Vien. Il y revint en 1776 après avoir remporté le prix à l'Académie. Toute sa vie, il conserva les goûts de sa jeunesse et se posa en rival de David, dont il jugeait trop radicales les théories et les œuvres tendues et sévères. En l'an VIII, aux *Sabines* exposées par David dans l'aile Nord du Louvre, il opposa *les Trois Grâces* qu'il montra dans l'aile Sud avec un *Hercule délivrant Alceste* et la *Mort de Cléopâtre*.

Regnault s'est souvenu du groupe de la Libreria de Sienne et des *Trois Grâces* de Raphaël. Mais à son admiration pour l'antiquité et les maîtres de la Renaissance, il joint l'amour de la nature. Il a peint de jolies filles, blonde, brune et châtain. Ce sont les Grâces du dix-huitième siècle finissant, vues par un homme qui a dessiné les statues vaticanes, mais qui est plus sensible encore aux tendresses de la chair qu'aux frigidités des marbres. Ne sera-ce pas aussi l'amour du corps féminin qui contribuera à libérer Ingres des théories académiques ?

GUÉRIN (Pierre Narcisse, baron). — Paris, 1774 — Rome, 1833.

Le retour de Marcus Sextus (Pl. 41). *Catalogue n° 393. Toile. Haut. 2 m. 41. Larg. 2 m. 40. Signé à gauche et daté. « GUÉRIN F AN 7 » Salon de 1799. Acquis par M. Decretot de Louviers. Collection Coutant. Acheté par Charles X en 1830 pour 3.005 francs.* Bibliogr. : Bruun-Neergaard, *Sur la situation des Beaux-Arts*, p. 152. — Ch. Blanc, *l'Ecole française*, tome III.

Elève de Regnault, Guérin avait en 1796 remporté le prix de Rome. Mais la fermeture de l'Académie de France l'empêcha de partir pour l'Italie. Il projeta, tout comme les autres, un *Retour de Bélisaire* (1797). Sur les conseils de ses amis, il transforma son aveugle en un clairvoyant, l'appela du nom imaginaire de Marcus Sextus, en fit un proscrit de Sylla qui retrouve sa femme morte et sa fille désespérée. Cette allusion aux malheurs des émigrés émut les cœurs sensibles et valut à Guérin l'admiration des ennemis de la Révolution. Ses camarades attachèrent au tableau une branche de laurier ; les poètes déposèrent des pièces de vers. Le 11 vendémiaire an IX, les artistes offrirent un banquet à Guérin. Le désir d'opposer l'école de Regnault à celle de David n'était pas étranger à ces manifestations.

Le *Marcus Sextus* est un fort beau tableau : la composition est volontaire ; la ligne horizontale du cadavre que répètent le lit et l'alcôve de bois et la ligne verticale de Marcus Sextus sont rompues par l'incli-



Pl. 46. — *La Jeune courtisane* (page 39) SIGALON 1821



Pl. 47. *La Mort de Virginie* (page 34). LETHIÈRE (1795-1828).

naison de la fille de Marcus et du bâton du voyageur. Le coloris est délibérément sourd ; le vert quasi semblable de la tunique de Marcus Sextus, de l'écharpe de sa fille, de la draperie du fond jouant avec le ton roux sombre du manteau font ressortir les parties plus claires. Ce disciple de Regnault reprend — tant l'influence de David fut profonde — la conception classique de 1785-1790 ; on pourrait, en présence de ce cadavre, évoquer le souvenir d'*Andromaque et Hector*, en face de Marcus celui de Brutus. Là aussi, peu de personnages, un décor sévère, des ombres fortes, une anatomie bien étudiée.

Guérin, après ce succès, partit pour l'académie de France qui venait d'être rétablie.

Phèdre et Hippolyte (Pl. 42). — *Catalogue, n° 395. Toile. Haut. 2 m. 57. Larg. 3 m. 55. Acquis par les Musées en 1802.* — Bibliogr. : *Rapport à l'Empereur sur l'état des Beaux-Arts*, 1808, p. 69. — J.-L. David, *David*, p. 364, 463. — *Nouvelles Archives de l'art français*. 1890, p. 224.

Revenu à Paris, Guérin s'associa avec ses amis Gérard, Girodet et Serangeli pour organiser une exposition particulière comme celle de David et de Regnault. Ils voulaient lancer 500 actions de 48 francs. Chaque artiste recevrait 6.000 francs et donnerait un tableau. Les œuvres seraient exposées pendant six mois. Le produit des entrées rembourserait les actionnaires qui tireraient au sort entre eux les quatre toiles. L'affaire ne réussit pas. Guérin avait préparé pour cette exposition son tableau de *Phèdre et Hippolyte*. Spectateur assidu de la Comédie-Française, il s'était inspiré de Racine, mais ne s'était pas contenté de mettre en présence Hippolyte et Thésée : il avait introduit dans la scène Phèdre et Aenone. Là encore il recourut aux horizontales, l'exèdre, aux verticales, Hippolyte, aux diagonales, Thésée et Phèdre dont le parallélisme est d'une rigueur délibérée.

L'Aurore et Céphale (Pl. 43). — *Catalogue, n° 399. Toile. Haut. 2 m. 52. Larg. 1 m. 83. Signé et daté 1810. Commandé par M. de Sommariva. Légué aux Musées par la comtesse de Sommariva, née Seillière, en 1891. Salons de 1810 et 1814.* — Bibliogr. : Ch. Blanc, III. — *Nouvelles archives de l'Art français*, 1879, p. 301.

Le jury du concours de 1809 avait reproché à Guérin d'ignorer la grâce. Fut-ce pour lui répondre qu'il peignit *l'Aurore et Céphale* ? L'aurore aux doigts de rose rejette les voiles de la nuit et sa clarté vient illuminer le corps de Céphale. Guérin n'a pas oublié l'Endymion de Girodet. Ces tableaux, comme ceux de Prudhon, nous prouvent le goût de cette époque pour les effets de lumière et les sujets d'anthologie et l'existence, si l'on peut dire, d'un classicisme romantique. Mais le ton rose-jaune des chairs, violacé de la montagne sont des tons de palette ; les nuages sont en ouate et l'Aurore n'est pas la déesse qu'eût imaginée Prudhon : c'est une petite-maîtresse, élève de Vestris.

Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie (Pl. 44). — *Catalogue, n° 397. Toile. Haut. 2 m. 95. Larg. 3 m. 90. Signé à droite :* P. Guérin, 1813. *Salon de 1817. Acquis en 1818 pour la somme de 20.000 francs. Exposé au Luxembourg.* — Bibliogr. : *Ch. Blanc*, III.

Le talent de Guérin s'assouplit peu à peu, mais il perdit aussi les robustes qualités qu'on admirait dans le *Marcus Sextus*. La composition de Didon et Enée est moins schématique ; une ligne sinueuse accompagne le corps des deux femmes et vient se continuer par le corps du héros. Il faut à l'imagination de Guérin un support littéraire : tandis que le *pater Aeneas*, casqué comme un jeune premier de tragédie et assis, non pas sur le lit élevé de Virgile, mais plus simplement sur une chaise, renouvelle sa douleur en racontant à l'*infelix Dido* et à sa sœur Anne, enturbannée comme Mme de Staël, comment les Grecs renversèrent Troie et son déplorable empire, le jeune Ascagne, qu'un carquois suffit à déguiser en Cupidon, retire à la Reine, sans qu'elle s'en aperçoive, l'anneau de son défunt époux Sichée. Au fond on aperçoit le port de Carthage. Faute de connaître le mobilier punique, Guérin s'est contenté d'accessoires empruntés à la vaste antiquité : le chapiteau campaniforme de la colonne vient d'Egypte ; les ornements du lit des vases grecs.



PL. 48. *L'enlèvement de Psyché* (*page 39*) PRUD'HON (1808).

En ce tableau, qui n'est pas dépourvu de mièvrerie ni d'artifice, la pâte est trop égale, les matières sont semblables, les couleurs sont vives, mais sans éclat.

Clytemnestre (PL. 45). — *Catalogue, n° 398. Toile. Haut. 3 m. 42. Larg. 3 m. 25. Signé et daté.* P. GUÉRIN 1817. *Salon de 1817. Acquis en 1819, pour la somme de 12.000 francs. Exposé au Luxembourg.*

Ce n'est plus à Racine ou à Virgile que s'adresse Guérin, c'est à Eschyle ; mais le vieux tragique n'avait pas représenté le meurtre d'Agamemnon. Le Roi des rois était égorgé dans la coulisse. Guérin imagine la scène. Sur le seuil de la chambre royale, Clytemnestre hésite encore ; les plis verticaux de sa robe prouvent son arrêt ; l'envolée de la tunique d'Egisthe indique son élan passionné. Cependant Agamemnon repose sous les trophées qui dominent son lit. Ce rideau pourpre cache la lumière dont la clarté s'étend sur le corps de la victime et s'oppose à l'ombre du mur et à la transparence bleutée de la nuit ; il permet un effet puissant et projette déjà sur les assassins une lueur ensanglantée.



Pl. 49. — *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (fragment).* Prud'hon.



Pl. 50. — *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (page 41) Prud'hon (1808).

SIGALON (Xavier). — Uzès, 1788 — Rome, 1837.

La Jeune courtisane (Pl. 46) *Catalogue, n° 847. Toile. Haut. 1 m. 22. Larg. 1 m. 58. Signé et daté 1821. Acheté au Salon de 1822 pour 2 000 francs et placé au Luxembourg.* — Bibliogr.: V. Schœlcher. *Magasin pittoresque.* 26 juin 1838. — Jeanron, *Sigalon*, P. 1837, 8°. — Bosc. *Nouvelles Archives de l'Art français.* 1876, p. 420.

Fils d'un maître d'école d'Uzès, Sigalon grandit à Nîmes, où il reçut les leçons d'un médiocre élève de David et peignit des tableaux religieux pour les églises de la contrée. Il n'arrive à Paris qu'en 1819. Ses trente ans ne l'empêchent point de se mettre à l'école de Guérin et surtout de travailler dans les galeries du Louvre où il s'éprend de Titien, Véronèse, Van Dyck et Rubens. On devine l'influence des tableaux du Musée dans *la Jeune courtisane*, qu'il peignit en 1821 et exposa en 1822. La composition rappelle les maîtres du dix-septième siècle le Valentin par exemple ; les types sont empruntés à l'Italie du seizième ; la négresse avec son madras semble un anachronisme. Le tableau est honnêtement peint. Sigalon était dans une extrême pauvreté. Ses amis attirèrent sur lui l'attention de M. de Forbin, qui fit acheter le tableau par le gouvernement.

LETHIÈRE (Guillaume **GUILLON**). — Sainte-Anne de la Guadeloupe, 1760 — Paris, 1832.

La Mort de Virginie (Pl. 47). — *Catalogue, n° 610. Toile. Haut. 4 m. 58. Larg. 7 m. 83. Signé et daté 1828. Salon de 1830. Don de M. Ed. Boyard, 1848.* — Bibliogr.: Ch. Blanc, *Ecole française*, t. III.

Lethière a pensé toute sa vie à deux tableaux que possède le Louvre, le *Brutus condamnant ses fils* et la *Mort de Virginie*. Il avait obtenu le prix de Rome en 1784, au moment où les sujets antiques et républicains étaient à la mode et où les Horaces de David servaient de modèles. En 1795, il exposa un dessin de la *Mort de Virginie*. Bruun-Neergaard, en 1801, le signalait, ainsi que celui de *Brutus*, chez Mme Morin, une des élèves de Lethière. C'est en 1830 seulement, en plein romantisme, que ce tableau fut exposé au Salon. Quatremère de Quincy défendit une œuvre qui répondait à ses goûts. Si l'on retrouve en cette énorme toile des souvenirs davidiens, l'attirail archéologique en honneur vers 1790, les temples et les murailles crénelées des *Sabines*, les toges et les muscles gonflés, cependant la gesticulation rappelle plutôt celui de Doyen, le premier maître de Lethière ; le réalisme de certaines figures montre que le « beau idéal » le cède au caractère. Lethière a interprété ce sujet comme Letourneur traduisait les drames romains de Shakespeare.

PRUD'HON (Pierre). — Cluny (Saône-et-Loire), 1758 — Paris, 1823.

L'enlèvement de Psyché (Pl. 48). — *Catalogue, n° 756. Toile. Haut. 1 m. 93. Larg. 1 m. 54. Salons de 1808 et 1814. Acquis par M. de Sommariva. Racheté à sa vente en 1839 par Mme de Sommariva. Legs de*



PL. 51. *Portrait de l'Impératrice Joséphine* (*page 41*). PRUD'HON (1805).

Mme la comtesse de Sommariva, née Seillière (1888) — Bibliogr. : Clément, *Prud'hon*, p. 327-341, 380. — J. Guiffrey, *Catalogue de l'Œuvre de Prud'hon*, n° 146. — J. Guiffrey. *Prud'hon au Louvre*, 1924, n° 27. — Martine, *Les Dessins de Prud'hon*, 1924, n° 26.

Fils d'un tailleur de pierres, bientôt orphelin, recueilli par un curé, protégé par l'évêque de Mâcon, pensionnaire à Dijon des Etats du Mâconnais, à Rome, des Etats de Bourgogne, Prud'hon s'était épris de Léonard et du Corrège dont il imita le « sfumato », des sujets pompéiens dont il goûtait les allégories, de Canova dont il appréciait la grâce. Revenu à Paris, il exécuta des illustrations pour Didot et ne fut remarqué qu'au Salon de 1799.

Le mythe de Psyché, si fréquemment utilisé dans l'art, lui était familier. Dès le début de sa carrière, il l'avait traité pour M. Fauconnier en deux dessins ; à Rome, il songeait à un Amour et Psyché. Il exécuta, pour le tableau du Louvre, de nombreux dessins et esquisses. Prud'hon, comme Girodet, éclaire sa figure de la clarté laiteuse de la lune et, pour ne pas rompre l'harmonie argentée de son œuvre, insiste à peine sur les couleurs, le jaune de la draperie, le bleu des ailes, le violacé du voile. Prud'hon ne dessine pas comme David en recomposant la musculature du modèle ; il met en place les lumières et les ombres et dégage de la nuit les formes et la poésie.

La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (Pl. 49-50). — *Catalogue, n° 747. Toile. Haut. 2 m. 43. Larg. 2 m. 92. Signé et daté à gauche :* P.-P. Prud'hon, *1808. Commandé en 1804 par M. Frochot, préfet de la Seine, pour la salle de la cour criminelle du Palais de Justice. Salons de 1808 et 1814. Exposition des prix décennaux, 1810. En 1815, le Premier président substitua un Christ en croix à ce tableau, qui fut rendu à Prud'hon, puis exposé au Luxembourg. En 1826, la Ville le céda aux Musées en échange de quatre Christ en croix, par Vinchon, Tardieu, Delassus et Justin Ouvrié.* — Bibliogr. : E. Delacroix. *L'Artiste*, 1869, p. 17. — Clément, p. 314-326, 335, 343. — J. Guiffrey, *Catalogue*, n° 362. — J. Guiffrey, *Prud'hon au Louvre*, n° 30.



Pl. 52. — *Jeune Naïade lutinée par les Amours* (p. 42) Prud'hon (1812).

Un soir de 1804, Prudhon dînait chez son ami Frochot, préfet de la Seine, qui, parlant d'un projet de décoration pour la cour criminelle, cita le vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum deseruit poena.

Prud'hon, rentré chez lui, dessina une Thémis entourée de Vertus devant qui Némésis traîne le Crime et la Scélératesse. Cette allégorie était bien dans la manière de Prud'hon, habile à faire vivre les abstractions. Peut-être lui sembla-t-elle un peu froide. Il suivit alors plus exactement le vers d'Horace et montra le criminel qui fuit devant la Vengeance et la Justice.

La composition est savante : à droite, une double courbe symétrique est décrite par le corps éclairé de la victime et les draperies sombres des déités. A gauche, la silhouette obscure du criminel se détache sur la clarté du fond ; la main de la Vengeance qui va le saisir et les bras étendus de la victime qu'il enjambe unissent les deux parties du tableau.



Pl. 53. — *Jeune Zéphir se balançant au-dessus de l'eau* (page 43). Prud'hon (1814).

Portrait de l'Impératrice Joséphine (Pl. 51). — *Catalogue, n° 751. Toile. Haut. 2 m. 44. Larg. 1 m. 79. Peint en 1805. A la Malmaison jusqu'en 1815. A Arenenberg jusqu'en 1843. Collection de Napoléon III. Attribué à l'Etat par jugement de 1879.* — Bibliogr. : A. Clément, p. 321. — J. Guiffrey, *Catalogue*, n° 435 ; *Prud'hon au Louvre*, n° 21. — Delacroix, *L'Artiste*, XXXIX, 1869, p. 21.

Dès le Consulat, Prud'hon avait manifesté son admiration pour Napoléon. Après la paix d'Amiens



PL. 54. — *Portrait de Jeune homme.* (*page 45*).
PRUD'HON (vers 1800).

il avait exécuté le *Triomphe de Bonaparte*. Devenu Empereur, Napoléon lui commanda le portrait de Joséphine, lui demanda des décorations pour le Sacre et, en 1807, pour les fêtes que Paris donna en l'honneur de la paix de Tilsitt.

Prud'hon exécuta d'après Joséphine plusieurs études au crayon ou au pastel. L'Impératrice a, sur les rochers, étendu son « schall de Kaschmir » sur quoi ressort la splendeur de sa poitrine et qui, de son enveloppement, rompt la longueur des jambes. Les paillettes de sa robe scintillent. Les grands arbres ombragent sa rêverie languide. Prud'hon ne s'occupe pas du « beau feuillé », il traite les rameaux par masses et le fond de son tableau laisse déjà prévoir les paysages de Corot.

Jeune Naïade lutinée par les Amours (PL. 52). — *Catalogue, nº 758A. Toile. Haut. 0 m. 27. Larg. 0 m. 22. Collections de Boisfremont, Baroilhet, Alfred Sensier, comtesse de Béarn. Acquis en 1903 à une vente anonyme, pour la somme de 5.000 francs.* — Bibliogr. : Ch. Clément, p. 301. — Guiffrey, *Catalogue*, nº 82 ; *Prud'hon au Louvre*, nº 41. — M. Nicolle, *Revue de l'Art ancien et moderne*, XV, p. 179. — H. de Chennevières, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XXX (1903), p. 270.

Prud'hon, à peine âgé de vingt ans, avait, en 1778, « contracté une union mal assortie pour réparer les torts de l'amour », comme le raconte son ami Voïart. Sa femme était acariâtre et dépensière. Prud'hon regretta bien vite ce mariage. Peut-être pensait-il à son erreur, lorsqu'à Rome, il projetait de peindre « l'Amour, la Frivolité, le léger Badinage, suivis par le Repentir ». Il dut, en 1802, se séparer de sa femme devenue demi-folle. Il rencontra Mlle Constance



Pl. 55. — *Portrait de Mme Jarre.* (page 45)
Prud'hon (1822).

Mayer de la Martinière, qui, élève de Greuze, lui vint demander des leçons. Elle s'installa bientôt auprès de lui et sut, par son tact, faire oublier l'irrégularité de leur union. Prud'hon ne se contenta pas d'enseigner la peinture à celle qu'il aimait ; il prépara plusieurs de ses tableaux. En 1812, Mlle Mayer exposait au Salon « une jeune Naïade qui veut éloigner d'elle une troupe d'Amours qui viennent la troubler dans sa retraite ». Prud'hon avait exécuté l'esquisse que possède le Louvre.

Jeune Zéphir se balançant au-dessus de l'eau (Pl. 53). — *Toile. Haut, 1 m. 28. Larg. 0 m. 98. Cette esquisse pour le tableau du Salon de 1814 qui fut acquis par M. de Sommariva et qui appartient à M. Eug. Mir, fut achetée en 1823 à la vente posthume de Prud'hon par M. Constantin. Elle passa chez le duc de Morny, chez M. de Boisgelin, Mme de Bondy, enfin chez le baron de Schlichting qui la légua au Louvre en 1914.* — Bibliogr. : Clément, 392-396. — J. Guiffrey, *Catalogue*, no 208 ; *Prud'hon au Louvre*, no 43. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, I, 395-396.

Si l'on en croit une tradition, un jour où M. Lezay-Marnesia posait chez Prud'hon, son jeune fils se balança sur deux cordes qui pendaient dans l'atelier. Prud'hon regarda l'enfant et son imagination, nourrie de souvenir antiques, en fit un Zéphir. La courbe du corps, le repliement de la jambe droite donnent l'impression du mouvement. Le Zéphir, qui se détache sur la masse plus sombre de l'arbre, une cascade à peine indiquée suffisent par leurs valeurs lumineuses à donner au tableau une profondeur que seraient inca-



PL. 56. — *Le Christ en croix* (page 45) PRUD'HON (1822).



Pl. 57. — *Le Rêve du bonheur* (*page 46*) Mlle Mayer (1819).

pables de suggérer les détails qu'auraient accumulés certains classiques contemporains.

Portrait de Mme Jarre (Pl. 55). — *Catalogue, n° 752, Toile, forme ovale. Haut. 0 m. 65. Larg. 0 m. 55. Salon de 1822. Donné au Louvre en 1846 par Mme Jarre suivant les volontés de son mari, ancien élève de Vincent et ami de Prudhon.* — Bibliogr. : Ch. Clément, p. 429-430. — J. Guiffrey, *Catalogue*, n° 536 ; *Prud'hon au Louvre*, n° 48. — Gueulette, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, 1886, p. 103. — Vieilcastel, *L'Artiste*, 1881, t. I, p. 264-267.

Le portrait de Mme Jarre compte parmi les plus célèbres de Prud'hon. On oublie devant cette effigie la largeur des pommettes, l'écartement des yeux, l'épaisseur du nez, la grandeur de la bouche. Un modelé où rien n'a la sécheresse et la dureté marmoréennes de certaines images contemporaines, une attitude sans apprêt, une pâte où s'accroche la lumière, tout fait de cette œuvre un chef-d'œuvre.

Berger, élève de Prud'hon, a raconté à Ch. Clément qu'un jour où il portait à son maître l'esquisse d'un portrait, celui-ci lui donna des conseils : « Il prit du gros blanc et traça sur la toile ce qu'il voulait exprimer, puis il me dit : je vais vous montrer comment on doit faire l'ébauche d'un portrait. Il m'apporta deux figures de femmes ébauchées. Ils étaient bien posés, déjà parfaitement modelés, grassement faits en teinte grisâtre, mais transparente. C'était déjà très précieux. » L'un de ces portraits était celui de Mme Jarre. Berger ajoutait qu'en 1872 le portrait avait beaucoup changé, surtout dans les ombres.

Portrait de Jeune homme (Pl. 54). — *Catalogue, n° 753. Toile, forme ovale. Haut. 0 m. 64. Larg. 0 m. 54. Exposition des œuvres de Prudhon, 1871. Acquis à la vente Truchy en 1895 pour la somme de 13.860 francs.* — Bibliogr. : J. Guiffrey, *Catalogue*, n° 695 ; *Prud'hon au Louvre*, n° 17. — G. Duplessis, *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, I, p. 575. — Hamel, *ibid.* XXV, 1887, p. 255.

On a contesté que ce portrait fût de Prud'hon. M. Guiffrey signale certaines analogies de facture avec le portrait du sculpteur Nicolas Bonnier. Il importe de remarquer que cette œuvre doit être antérieure aux portraits les plus célèbres du maître, à celui de Joséphine par exemple. D'après le costume, elle peut être datée des dernières années du dix-huitième siècle, c'est-à-dire d'une époque où la manière de Prud'hon n'était pas encore nettement affirmée. On retrouve cependant le goût des oppositions de lumière et d'ombre ; ici l'éclairage vient d'en haut et souligne les sourcils, les narines et les lèvres auxquelles il donne leur volume.

Le Christ en croix (Pl. 56). — *Catalogue, n° 744. Toile. Haut. 2 m. 65. Larg. 1 m. 75. Signé et daté au pied de la croix* PP. Prud'hon Pxit 1822. *Commandé par le ministre de l'Intérieur pour la cathédrale de Metz, fut en 1823, après la mort du peintre, cédé au Musée en échange d'une copie exécutée par de Boisfremont et de deux tableaux des collections nationales.* — Bibliogr. : Ch. Clément, pp. 382, 404, 433. — J. Guiffrey, *Catalogue*, n° 299 ; *Prud'hon au Louvre*, n° 51.

Après le suicide de son amie Constance Mayer, Prud'hon, désemparé, fut recueilli par son élève de Boisfremont. Il écrivait alors à sa fille : « Le bonheur n'entre pas dans les éléments de ma vie. » Depuis quelque temps il était curieux de philosophie et s'intéressait à la religion. Il peignit alors *le Christ en croix*, dont le Louvre possède également l'esquisse.



PL. 58. *Vue des coteaux de Bellevue* (page 46). MOREAU (vers 1780-85).

Il exagère alors sa manière, les demi-teintes, les passages disparaissent. On assiste au combat de l'ombre et de la lumière ; il ne s'agit plus d'expliquer le rayon, mais de le projeter là où le désire le peintre, sur le corps du Christ, sur l'épaule et le bras de la Madeleine, sur le voile de la Vierge effondrée dans sa sombre douleur. Le tableau devient une « méditation », une « harmonie ». A la conception sculpturale et objective de David se substitue la conception pittoresque et subjective qui sera celle des romantiques : la réalité n'est plus qu'un prétexte à poésie.

MAYER (Mlle CONSTANCE). — Paris, 1778 — 1821.

Le Rêve du bonheur (PL. 57). — *Catalogue, nº 622. Toile. Haut. 1 m. 32. Larg. 1 m. 84. Salon de 1819. Acquis pour la somme de 2.500 francs.* — Bibliogr. : Clément, *Prud'hon*, p. 302. — J. Guiffrey, *Catalogue de l'œuvre de Prud'hon*, nos 91-106.

Après avoir débuté en bon élève de Greuze et peint des enfants au pigeon, des jeunes filles à la colombe, Mlle Mayer, liée depuis 1806 avec Pierre Prudhon, lui emprunta son goût des allégories, des éclairages lunaires, des chairs laiteuses, des paysages mystérieux. Elle exposa *Vénus et l'Amour endormis et caressés par les Zéphyrs, le Flambeau de Vénus* et traita à la manière de Prud'hon des sujets sentimentaux dignes de Greuze : *l'Heureuse Mère* et *la Mère infortunée*. *Le Rêve du bonheur* a été exécuté par Mlle Mayer d'après des esquisses de Prud'hon que possèdent le Musée de Lille et M. Anatole France.

MOREAU (LOUIS-GABRIEL). — Paris, 1740 — 1806.

Vue des coteaux de Bellevue (PL. 58). — *Catalogue, nº 651. Toile. Haut. 0 m. 54. Larg. 0 m. 79. Acquis à la vente Etienne Arago le 4 mai 1892, pour*



PL. [illegible]. *Vue prise de Subiaco* (page 48). BIDAULT (vers 1790).

la somme de 1 905 francs. — Bibliogr. : Wildenstein, *Louis Moreau*, Paris, in-4°, 1923, pp. 33 et 59, n° 20. — Prosper Dorbec, *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 II, p. 454-457. — Tristan Leclère, *Les paysagistes français du dix-huitième siècle*, 1913, in-8°, p. 113.



Pl. 60. — *Aux environs de Montmartre* (page 49). Michel.

Dans l'œuvre de Louis Moreau, qui peignit des architectures, comme son maître Demachy, des moulins aux bords de l'eau, comme Boucher, des parcs ombreux comme Frago, des jardins anglais comme Chatelet, le tableau que nous reproduisons est, avec la *Vue de Vincennes*, également au Louvre, et quelques toiles appartenant à des collections privées, d'une singulière importance. Sans doute on trouve encore dans ce tableau le faire d'un homme habitué à la gouache, les touches pressées pour rendre le feuillage, l'écorce des arbres ou les costumes des personnages (qui, peut-être, sont dus à quelque collaborateur habituel de Moreau, Taunay ou Dugourc) ; mais ce paysage, par sa sincérité, rappelle ceux que peignait Desportes aux environs de Paris ; la largeur avec laquelle le fond est exécuté, la transparence argentine de l'atmosphère, l'habileté de la composition qui apparaît entre les grands arbres du premier plan, tout cela nous montre comment, par delà les paysagistes classiques, de l'école de Valenciennes et Bertin, les petits maîtres du dix-huitième siècle ont annoncé les paysagistes réalistes du dix-neuvième siècle. Peut-être pouvons-



Pl. 61. — *Une Foire à la porte d'une auberge* (page 51). De Marne 1814.



Pl. 62. — *Paysage* (page [illegible]) MICHALLON (1822).

nous reconnaître en ce tableau la *Vue prise dans le parc de Saint-Cloud*, exposée au Salon de 1804. Les costumes toutefois sont ceux de 1785 environ.

BIDAULT (JEAN-JOSEPH-XAVIER). — Carpentras, 1758 — Montmorency, 1846.

Vue prise de Subiaco (PL. 59). — *Catalogue, n° 20. Toile. Haut. 0 m. 26. Larg. 0 m. 45. Acquis en 1847 à la vente posthume de l'auteur pour 116 francs.* — Bibliogr. R. Rochette, *Notice historique sur la vie de M. Bidault paysagiste*, 1849. — *Rapport à l'Empereur sur la situation des Beaux-Arts*, 1808, p. 86. — H. Vollmer, dans le *Dictionnaire des artistes* de Thieme et Becker.

Bidault fut à Carpentras l'élève de son frère Pierre-Xavier (1745-1813). Venu à Paris en 1783, il travailla d'après nature dans la forêt de Fontainebleau et reçut les leçons de J. Vernet. De 1785 à 1791 il est en Italie. A force de peindre les ruines romaines, les peintres regardèrent le paysage qui les entourait et, les livres de Rousseau aidant, découvrirent la nature là où ils cherchaient l'antiquité. Bidault peignit la cascade de Tivoli, le Teverone ; il s'intéressa aux jeux de lumière sur les monts de la Sabine et s'efforça de rendre le poudroiement du soleil qui vient atténuer ce que les couleurs méridionales ont parfois de trop éclatant, adoucir ce que les plans ont de trop net.

L'étude de Subiaco relie l'œuvre de Vernet à celle de Corot. L'intransigeance que Bidault montra plus tard envers les romantiques ne doit pas nous faire oublier le rôle qu'il a joué. Ses paysages, ornés de figures par Carle Vernet,



Pl. 63. — *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey* (page [illegible]) BOILLY (1798).



PL. 64. — *L'Arrivée de la diligence* (*page 53*). BOILLY (1803).

Lethière ou Girard, sont des paysages suivant la formule classique, mais Bidault a fidèlement représenté la campagne romaine. « C'est, pour le paysage, le peintre qui a ramené l'étude de la nature : il mérite d'être considéré comme chef d'école. Lorsqu'il arriva à Rome en 1783, il y trouva trois peintres de paysage, dont un Anglais, qui avaient beaucoup de réputation, mais ils peignaient en quelque sorte des fantaisies. C'était dans ce genre le système de Boucher. » Pour exagérés que soient ces compliments du *rapport de 1880*, ils n'en contiennent pas moins une partie de vérité. Sans Bidault, Corot eût-il aussi rapidement été ce qu'il fut ?

MICHEL (GEORGES). — Paris, 1763-1843.

Aux environs de Montmartre (PL. 60). — *Catalogue, n° 626. Toile. Haut. 0 m. 63. Larg. 0 m. 78. Collection Et. Arago. Acheté à sa vente de 1879. Exposé au Luxembourg. Envoyé au Louvre en 1883.* — Bibliogr. : Sensier, *Etudes sur Georges Michel, 1873.* — Prosper Dorbec, *Les premiers peintres du paysage parisien. Gazette des Beaux-Arts*, 1908, II, p. 458-461.

Après avoir, pour nourrir ses huit enfants, donné des leçons de dessin, copié pour le marchand Lebrun ou restauré pour le Louvre des tableaux flamands et hollandais, qu'il imita durant la première partie de sa vie, Georges Michel gagnait Belleville, Saint-Ouen, les Buttes-Chaumont, Montmartre et peignait les moulins, les fours à chaux, les boqueteaux, les champs qui dévalent, les routes entamées par les voitures, les terres ravinées par la pluie. Ce spectacle lui suffisait : « Il n'est pas besoin de voyager, disait-il, un peintre doit trouver dans quelques lieues carrées de quoi l'occuper toute sa vie. » Et toute sa vie, au-dessus de ces terres dénudées, il fait courir de grands nuages qui viennent de la Hollande, mais où grondent déjà les orages romantiques. D'un pinceau brutal,



PL. 65. — ***Intérieur d'une cuisine*** (*page 53*). DROLLING (1815).



Pl. 66. *Chasse au daim pour la Saint-Hubert, en 1818* (*page 51*) Carle Vernet (1826).

il maçonne la pâte, fait couler le sable, hérisse les herbes, égratigne les écorces. L'intérêt se porte non plus sur les nobles expressions des héros grecs ou romains, mais sur le sol éraillé de cette route, sur la chaumière affaissée, sur le moulin dont le bois a pris le ton de ces terres sauvages. Indifférent au sort de ses œuvres que recueillaient quelques amateurs, il ne daignait pas les signer et ne se souciait pas de les dater. Aussi est-il difficile de fixer leur chronologie et de déterminer leur influence.



Pl. 67. — *La Barrière de Clichy. — Défense de Paris en 1814.* (*Page 54.*) Horace Vernet (1820).

MICHALLON (Achille-Etna). — Paris, 1796-1822.

Paysage (Pl. 62). — *Catalogue, n° 623. Toile. Haut. 1 m. 26. Larg. 1 m. 72. Signé et daté, 1822. Salon de 1822. Acquis à cette même date, pour 2.000 francs.* — Bibliogr.: Ch. Blanc, *Ecole française*, t. III.

Fils d'un sculpteur, élève de David, considéré, à douze ans, comme un enfant prodige, Michallon, malgré son prénom d'Achille, abandonne l'histoire pour se consacrer au paysage où le destine celui d'Etna. Il apprit, chez Valenciennes, les bonnes recettes ; il sut composer et animer un paysage classique, rendre le « beau feuillé ». Le prix de Rome de paysage, institué en 1817, sembla créé pour lui. De même qu'il avait, avec conscience, peint les environs de Paris, il étudia la campagne romaine ; il s'éprit des éclairages de Claude Gelée et des rochers abrupts de Salvator Rosa. Son classicisme, peu à peu, se teinta de romantisme : Roland meurt à Roncevaux parmi l'horreur d'une nature tragique. Dans le paysage de Frascati, que nous reproduisons, les nymphes ont laissé la place aux « ciocciare ». Cet élève de Valenciennes peint l'Italie des romantiques, mais sa manière est encore celle de son maître ; la matière est pauvre, l'éclairage et les couleurs artificiels. De retour à Paris, il planta son chevalet à Fontainebleau et peut-être eût-il évolué, si la mort ne l'avait surpris à vingt-six ans.



Pl. 68. — *Officier de chasseurs à cheval de la Garde impériale* (page [illegible]) GÉRICAULT (1812).

DE MARNE (Jean-Louis). — Bruxelles, 1744 — Les Batignolles, 1829.

Une Foire à la porte d'une auberge (Pl. 61). — *Catalogue, nº 222. Toile. Haut. 0 m. 50. Larg. 0 m. 60. Salon de 1814. Acquis en 1815, pour la somme de 1.200* fr. — Bibliogr. : Ch. Blanc, *École française*, t. III.

Ce Wallon, venu très jeune en France, y abandonna bien vite la peinture d'histoire pour le genre, l'antiquité pour Karel du Jardin, Rome pour la route de Saint-Denis. Il étudia les vaches comme d'autres les marbres du Vatican, introduisit dans sa peinture des intentions littéraires à la mode du temps, et prétendit, lui aussi, exprimer des caractères. Souvent, ses œuvres trahissent son ascendance septentrionale ; dans cette foire, ces hommes qui caressent une femme, ces valets qui remplissent les brocs sont les petits-fils affinés des gros rustres qui s'empiffraient, pelotaient, pissaient dans les kermesses flamandes. Une troupe d'opéra-comique a passé par là et planté son décor : un grand



Pl. 69. — ***Cuirassier blessé quittant le feu*** (*page 56*). GÉRICAULT 1814.

arbre, une porte, une fabrique troubadour. De Marne est aimable et coquet ; sa manière est porcelainée. N'a-t-il pas travaillé pour Sèvres ?

BOILLY (Louis-Léopold). — Hinges, près la Bassée (Nord), 1761 — Paris, 1845.

Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey (Pl. 63). — *Catalogue, n° 28B. Haut. 0 m. 72. Larg. 1 m. 13. Salon de 1798. Collection Arnault (vente en 1835, n° 38). Vente anonyme (Seguin ?), 9 mai 1866, n° 3. Collection Horsin Deon (vente 28 février 1867, n° 12. D'après le catalogue appartenant à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, avait été adjugé 3.005 francs au marquis de Hertford). — Légué en 1901 par Mme Busta-Monrival, avec réserve d'usufruit pour son fils. Entré au Louvre en 1911.* — Bibliogr. : Harisse, *Boilly*, p. 75. — Marmottan, *Boilly*, 1913, p. 62-63. — Mme Basiliki-Callimaki, *Isabey*, p. 34. — J. Gauthier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, t. II, 483-487. — Mayor, *Revue des Etudes napoléoniennes*, 1914, t. II, 304 ; 1916, t. I, 267.

Isabey, que nous avons vu servir de modèle à Gérard en 1795, réunissait dans son atelier du Louvre, décoré à l'antique par Percier et Fontaine (voir les



PL. 70. — *Course de chevaux barbes à Rome, sur le Corso* (page 56). GÉRICAULT (1816).

planches I à V du *Recueil des décorations intérieures*, 1801), des amis, que son caractère, son talent, ses succès avaient rendus nombreux, et que ses goûts choisissaient divers. C'est dans ce décor que Boilly les représenta. On voit, de gauche à droite, Méhul, le compositeur, et Hoffmann, le critique d'art. Le nº 3, au fond, est inconnu. On y a voulu reconnaître Houdon. Il ne s'agit certainement pas du célèbre sculpteur. Assis au chevalet est Gérard, près de qui se penche Isabey, et, debout, derrière eux, Corbet, le sculpteur, Drolling, de Marne et Taunay, Swebach, coiffé d'un vaste chapeau, Ch. Bourgeois, le miniaturiste et Guillon-Lethière regardent Carle Vernet. L'acteur Baptiste aîné est assis de profil. Derrière lui, Duplessis-Bertaux, graveur, Percier et Fontaine, Thiébaut, architectes, sont debout, au second plan. Autour de la table, sont réunis Van Daël et Redouté, peintres de fleurs, Talma, Meynier, qui est assis, Boilly et l'acteur Chenard. Au premier plan, Girodet. Le dernier groupe, à droite, est composé de Bidault, le paysagiste, derrière Chauvet, qui est assis, de Blot, le graveur, Lemot, le sculpteur, Serangeli le peintre, et d'un inconnu.

Les études que Boilly a exécutées pour les têtes sont aujourd'hui au Musée de Lille.

L'Arrivée de la diligence (PL. 64). — *Catalogue, nº 28. Toile. Haut. 0 m. 62. Larg. 1 m. 06. Signé et daté :* BOILLY, 1803. *Salon 1804. Vente Boilly, 13-14 avril 1827, nº 3. Racheté par Boilly 830 francs. Acquis, en 1845, des héritiers Boilly, pour la somme de 2.000 fr.* — Bibliogr. : Harisse, p. 78. — Marmottan, p. 89.

Boilly peignit toute sa vie des sujets de genre, sentimentaux ou galants. Il laissa dans leurs chaumières les paysans de Greuze et représenta les mœurs et les plaisirs de la bourgeoisie et du peuple parisiens.

La diligence vient d'arriver dans la cour des Messageries, au cul-de-sac Saint-Pierre, rue Montmartre (disparu en 1870 pour l'élargissement de la rue Notre-Dame-des-Victoires). Une femme embrasse un voyageur qu'entourent ses enfants : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? » Lethière, drapé en son manteau, assiste à la scène. Une vieille dame n'a pas encore été extraite de la voiture ; les commissionnaires déchargent les bagages, les chiens jouent, le coq flirte avec les poules, le militaire avec la marchande, et, à droite, l'élégant jeune homme avec la jeune mère. Les vieux mendient, la nourrice mouche le marmot, les cochers entraînent les chevaux harassés, et tous ces détails, spirituellement observés, font un aimable tableau, qui se compose bien.

DROLLING (MARTIN). — Oberbergheim, près Colmar, 1752 — Paris, 1817.

Intérieur d'une cuisine (PL. 65). — *Catalogue, nº 261. Toile. Haut. 0 m. 66. Larg. 0 m. 81. Signé et daté, 1815. Salon de 1817. Acquis en 1817 de Drolling fils, pour 4.000 francs.* — Bibliogr. : H. Vollmer, *Dictionnaire* de Thieme et Becker.

C'est à l'imitation des Flamands et des Hollandais que se forma l'Alsacien Drolling. Après quelques études à Sélestadt, il s'établit à Paris où ses portraits, ses miniatures et surtout ses peintures de genre furent très appréciées. Comme de Marne, il travailla pour la manufacture de Sèvres.

Le réalisme de Drolling est consciencieux comme celui d'un primitif ; il n'oublie rien, aucune fêlure des carreaux, aucune fissure du mur, aucune fente de la porte, aucun reflet des casseroles ; il fait l'inventaire et s'amuse, au passage, du plumeau hérissé, du bonnet de la ménagère et du madras de la servante. Sa bonho-



Pl. 71. *Le Radeau de la Méduse* (page 57) Géricault (1818).

mie d'Alsacien se plaît à cette intimité, son œil de peintre sait rendre le contre-jour et goûter les valeurs.

VERNET (Antoine-Charles-Horace, dit Carle). — Bordeaux 1758 — Paris 1835.

Chasse au daim pour la Saint-Hubert en 1818 (Pl. 66). — *Catalogue, n° 955. Toile. Haut. 2 m. 27. Larg. 3 m. 28. Signé. Commandé en 1825 par Charles X pour la somme de 8.000 francs. Salon de 1827.* Bibliogr. : Lagrange, *les Trois Vernet.* — Ch. Blanc, *Ecole française, III.*

Après avoir levé le cerf dans les bois de Fosse-Repose, l'équipage a poursuivi la bête jusqu'aux étangs de Ville-d'Avray, et, de toutes parts, accourent les spectateurs pour contempler le bat-l'eau. A droite, le comte de Girardin, grand veneur, vient saluer le comte d'Artois et le duc de Berry. Carle Vernet a trouvé là un sujet qui convenait à son talent. Fils de Joseph, il a reçu les leçons paternelles ; son paysage n'a pas l'ampleur d'un paysage de Michel, les détails sont un peu « papillotants » ; ils sont tous peints avec la même attention, mais ils sont scrupuleusement observés ; on peut compter les draps, les peupliers, les fenêtres des maisons. Anglomane un des premiers avec le comte d'Artois aux environs de 1780, il avait toute sa vie dessiné et peint des chevaux. En 1812, il représentait une chasse de l'Empereur au Bois de Boulogne, en 1819 une chasse du duc et de la duchesse de Berry à Sèvres ; il montre une fois de plus ses demi-sang au cou flexible, à la tête petite.

VERNET (Emile-Jean-Horace). — Paris, 1789-1863.

La Barrière de Clichy — Défense de Paris en 1814 (Pl. 67). — *Catalogue, n° 956. Toile. Haut. 0 m. 97. Larg. 1 m. 30. Signé et daté 1820. Donné à la Chambre des pairs en 1835 par J.-B.-C. Odiot, orfèvre, colonel de la Légion, qui l'avait acheté 4.000 fr. Musée du Luxembourg, puis Musée du Louvre.* — Bibliogr. : Jouy et Jay. Salon d'Horace Vernet, 1822. — Ch. Blanc, *Ecole française, III.* — A. Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, II, p. 314.

Protégé du roi Jérôme et de Marie-Louise, Horace Vernet est bonapartiste. Lorsque les Alliés envahissent la France, il prend part à la défense de Clichy et reçoit la Légion d'honneur. Autant pour évoquer ce souvenir personnel que pour satisfaire les demi-soldes et les libéraux qui fréquentent son atelier, y fument, y boxent, y jouent, Horace peignit en 1820 ce tableau qui, refusé au Salon, fut exposé chez lui avec la bataille de Jemmapes.

« Voici tous les défenseurs : le maréchal Moncey à cheval, le commandant Odiot prenant ses ordres, et, groupés autour d'eux, avec cet oubli de la discipline militaire qui caractérise la garde nationale, les soldats citoyens de la deuxième légion, Alexandre de La Borde, Bertin, Amédée Jaubert et les deux Vernet, le père et le fils. Plus loin, Charlet amorce son fusil. Le capitaine Emmanuel Dupaty ramène une pièce de canon. » (Lagrange.)

La composition est adroite, les détails piquants, les uniformes pittoresques, le décor exact, le dessin suffisant, les couleurs vives : tout cela désignait le peintre à l'admiration des bourgeois libéraux et du duc d'Orléans.

GÉRICAULT (Jean-Louis-André-Théodore). — Rouen 1791 — Paris 1824.

Officier de chasseurs à cheval de la Garde impériale (Pl. 68). — *Catalogue, n° 339. Toile. Haut. 2 m. 92. Larg. 1 m. 94. Salon de 1812 sous le titre* Portrait équestre de M. D. (*Dieudonné*), lieutenant des Gardes de l'Empereur. *Salon de 1814, Acheté par le duc d'Orléans avec* le Cuirassier blessé quittant le feu. *Ces deux tableaux, prêtés à la Société des Artistes, étaient*



Pl. 72. – *Le radeau de la Méduse* (*fragment*). GÉRICAULT.

exposés boulevard Bonne-Nouvelle, lors de la Révolution de 1848, ce qui leur permit d'échapper à la destruction de la Galerie du Palais-Royal. Ils furent achetés à la vente de Louis-Philippe pour 23.400 francs. — Bibliogr.: Clément, p. 48, 59 et 285 no 40. — Villot, *Catalogue du Louvre*, no 243. — Rosenthal, *Géricault*, in-8o, s. d.

Durant les vacances qu'il passait à Mortain, ce Normand se passionnait pour les chevaux. Arrivé à Paris, il fréquenta le cirque, le Louvre et l'atelier de Carle Vernet; il imita Franconi dans sa démarche, Rubens dans ses tableaux, son maître dans ses dessins. Chez Guérin il se lie avec les futurs romantiques.



Pl. 73. *Course de chevaux à Epsom en 1821* (*page 57*). Géricault (1821).

Un jour de 1812 qu'il allait à la foire de Saint-Cloud, il vit un cheval gris pommelé qui, attelé à une voiture, se cabrait dans la poussière. Il imagina aussitôt un cheval se dressant dans la fumée des obus. Il peignit une vingtaine d'esquisses. Le Louvre possède une des meilleures. Pour peindre la toile, Géricault loua une boutique boulevard Montmartre et, en moins d'un mois, acheva ce morceau. Le mouvement du cheval, la torsion du cavalier, la fougue du pinceau qui étale les lumières sur un fond roux, la puissance du clair-obscur et la hardiesse des couleurs, tout cela frappa le public, étonné d'apprendre que l'auteur était un jeune homme de vingt ans. David demandait : « D'où cela sort-il ? Je ne connais pas cette touche-là. » Géricault obtint une médaille d'or.

Le Cuirassier blessé quittant le feu (Pl. 69). — *Catalogue, n° 341. Toile. Haut. 2 m. 92. Larg. 2 m. 27. Même origine que le précédent.* — Bibliogr. : Ch. Clément, p. 64-70 et 289, n° 52. — Villot, *Catalogue du Louvre, n° 224.*

Géricault fréquentait chez Horace Vernet, son voisin, où l'on s'inquiétait des événements militaires. Attristé par les défaites, Géricault peignit en quinze jours pour le Salon de 1814 *le Cuirassier blessé*. Géricault n'était pas satisfait de son œuvre, il disait de son personnage : « C'est une tête de veau avec un grand œil bête. Le cheval est trop court : son poitrail semble rentré sous la croupe. » Mais ce tableau est un magnifique morceau de peinture : la qualité de la pâte et des couleurs rachète ces défauts.

Course de chevaux barbes à Rome sur le Corso (Pl. 70). — *Papier marouflé sur toile. Haut. 0 m. 45. Larg. 0 m. 60. Vente Marcille (6 mars 1876, n° 31). Exposition des Alsaciens-Lorrains 1885. Acheté à la vente Dollfus le 2 mars 1912.* — Bibliogr. : Ch. Clément, p. 93-104 et 296, n° 83.

Géricault s'engagea au retour des Bourbons, mais aux Cent jours abandonna le service. En 1816, il partait pour l'Italie où il « tremblait » devant Michel-Ange. Son goût des chevaux et son admiration pour les musculatures puissantes de la Sixtine lui inspirèrent le désir de représenter une scène qu'il venait de contempler. Chaque année, au carnaval, on lâchait des chevaux barbes qui, tout au long du Corso, luttaient de vitesse. Géricault exécuta une vingtaine d'esquisses sur papier huilé. Il commença par dessiner ce qu'il avait vu : les jeunes Romains, parés de leurs costumes de fête, tenaient en main les chevaux sur une ligne. Mais un tel appareil ne lui permettait pas de faire jouer les muscles des hommes comme ceux des bêtes. Il dévêtit à demi les personnages et transporta la scène dans l'antiquité. Un temple se dressa, une base servit à détacher les chevaux passant dans l'ombre d'une colonne. Puis, pour donner à ce spectacle une valeur plus générale, Géricault supprima l'architecture. Seul le mouvement des chevaux et des hommes retint l'attention. Il commença le tableau qui est aujourd'hui perdu.

Comme dans ses premiers croquis à la sépia, Géricault accentue les ombres. Sans doute tenait-il ce goût de Guérin. Cette esquisse, suivant sa manière habituelle, est largement tracée avec une terre rousse et sur cette préparation monochrome s'empâtent les lumières bleutées.

Le radeau de la Méduse (Pl. 71-72). — *Catalogue, n° 338. Toile. Haut. 4 m. 91. Larg. 7 m. 16. Salon de 1819. Exposé à Londres. Acquis à la vente posthume de l'artiste (2-3 novembre 1824).* — Bibliogr. : Clément, p. 300-302, 118, 181. — *Archives de l'Art français,* I, 71. — Rosenthal, *La Peinture romantique,* p. 85.

En juin 1816 la frégate *la Méduse*, chargée de quatre cents passagers, cinglait vers le Sénégal. Elle toucha le banc d'Arguin. On mit les barques à la mer ;



Pl. 74. — *Le Four à plâtre* (page 58). Géricault (1823).

on construisit un radeau où s'entassèrent cent quarante-neuf personnes. Après douze jours de lutte, de désespoir, de soif et de faim, quinze moribonds furent recueillis par le navire *l'Argus*. Deux des naufragés, MM. Corréard et Savigny, publièrent un récit qui fut l'occasion d'attaques contre le ministère, accusé d'avoir nommé pour capitaine un incapable.

Géricault, après avoir songé à représenter l'abandon du radeau par les canots, la révolte des matelots contre les officiers, préféra montrer les survivants qui aperçoivent *l'Argus*. Géricault prépara son tableau en 1818, il interrogea Corréard et Savigny, fit construire un petit radeau par le charpentier de *la Méduse*, dessina des morts et des mourants à l'hôpital Beaujon, fit poser les survivants qu'il put découvrir ainsi que son élève Jamar et son ami Delacroix. Après avoir établi son dessin, il enleva chaque morceau dans une journée sans repentir ni reprise. Comme son maître Guérin qu'il consulta, il aime les fortes oppositions, mais il peint par hachures et Delacroix s'en souviendra.

Au Salon de 1819, la toile, placée trop haut, fut critiquée, on lui reprocha son dessin, sa couleur, sa composition. Il fut défendu par Gros et par Delecluze. Géricault écrivait à un ami : « Cette année, nos gazetiers, sont arrivés au comble du ridicule. Chaque tableau est jugé d'abord selon l'esprit dans lequel il a été composé. Ainsi vous entendez un article libéral vanter dans tel ouvrage un pinceau vraiment patriotique, une touche nationale. Ce même ouvrage jugé par l'ultra ne sera plus qu'une composition révolutionnaire où règne une teinte générale de sédition. Les têtes des personnages auront toutes une expression de haine pour le gouvernement paternel. Enfin j'ai été accusé par *le Drapeau blanc* d'avoir calomnié par une tête d'expression tout le ministère de la marine. »

Géricault espérait vendre son œuvre à l'Etat, qui se contenta de lui commander un *Sacré-Cœur*. Aigri, Géricault passa la commande à Delacroix et partit, avec Charlet, pour l'Angleterre.

Course de chevaux à Epsom en 1821 (Pl. 73). — *Catalogue, n° 348. Toile. Haut. 0 m. 88. Larg. 1 m. 20. Peint en 1821 pour M. Elmon, chez qui Géricault logeait à Londres. Collection Cherubini, Laneuville. Acheté en 1866 au marchand Couvreur pour 9.000 francs.* — Bibliogr. : Ch. Clément, p. 225 et 310, n° 134.

Géricault organisa à Londres une exposition du *Radeau de la Méduse*, qui lui rapporta 17.000 francs. Il y exécuta des lithographies. Il écrivait alors : « J'envoie au diable tous les *Sacré-Cœur de Jésus*. C'est un vrai métier de gueux à mourir de faim. J'abdique le cothurne et la Sainte Écriture pour me renfermer dans l'écurie, d'où je ne sortirai que cousu d'or. » Il admirait les animaliers anglais Ward et Landseer et voulait unir au dessin de l'école française le caractère de l'école anglaise. Il peignit alors le Derby d'Epsom ; il a cherché à rendre la vitesse des chevaux. Sans doute le galop « volant » n'est pas le galop que révèle le cinéma, mais ne s'agit-il pas de donner une impression ? Pour ne pas distraire l'œil, Géricault a supprimé tout élément accessoire. Le paysage se réduit à une plaine herbue, à des nuages qui semblent courir comme les chevaux. Pas de spectateurs, quatre jockeys. Mais, comme Géricault est peintre, il a mis en valeur les casaques colorées.

Le Four à plâtre (Pl. [illegible]). — *Catalogue, nº 344 [illegible] Larg. [illegible]. Acheté par Constantin, marchand de tableaux, puis collections Jamar, Férol, Mosselmans. Acheté à la vente Mosselmans (1849) pour 1.350 francs.* — Bibliogr. : Ch. Clément, 226-227, p. 316, nº 154.

Comme Georges Michel, Géricault et son ami Dedreux-Dorcy se promenaient volontiers aux environs de Paris. Un jour, il vit auprès d'un four à plâtre un groupe de chevaux arrêtés ; il fit un croquis et, rentré chez lui, enleva le petit tableau du Louvre. Le caractère mélancolique et âpre de ces maisons à demi ruinées, de cette route défoncée, de ces chevaux fourbus, l'effet tragique de ces poussières qui montent lourdement vers le ciel plombé, l'harmonie brune de cette toile où, seuls, apparaissent quelques verts sur le sol et les couvertures des chevaux, intéressa cette âme romantique. La conscience avec laquelle il représenta cet humble spectacle explique que Géricault ait été réputé l'ancêtre des réalistes.

Quelques mois plus tard, le 16 janvier 1824, Géricault mourait d'une chute de cheval.

HEIM (François-Joseph). — Belfort, 1787 — Paris, 1865.

Le roi Charles X distribuant les récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824 (Pl. 75). — *Catalogue, nº 409. Toile. Haut. 1 m. 72. Larg. 2 m. 56. Commandé en 1825, pour la somme de 5.000 francs. Salon de 1827. Exposition universelle de 1856. Exposé à Versailles, puis au Louvre.* — Bibliogr. : *L'Artiste*, 1892. 62e année. Nouvelle période, t. IV, p. 460-461.

Gros avait peint la distribution des croix par Napoléon, en 1808. Charles X voulut rappeler la protection qu'il accordait aux arts. Le 16 janvier 1825, à la fin du Salon de 1824, il avait remis des décorations à plusieurs exposants. Il chargea Heim de représenter la scène. Elève de Vincent, prix de Rome en 1807, Heim avait débuté par des tableaux classiques : *Ptolémée Philopator, Titus et Vespasien.* En 1822, il avait fait preuve d'un royalisme de bon aloi en montrant le rétablissement des sépultures royales à Saint-Denis. Il peignit donc Charles X, auprès de qui se trouvent le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, le comte de Forbin, directeur des Musées, M. de Cailleux, qui donne au sculpteur Cartellier le cordon de Saint-Michel.

Derrière le groupe central, on aperçoit Rossini, Chérubini, les peintres Rouget et Taunay. A gauche, Bidault, Lethière, Ingres, Schultz, Mme Haudebourg-Lescot, Mme Ancelot, Drolling, et, au bord du cadre, Heim. Derrière Cartellier, s'avance Carle Vernet et, à droite, se succèdent Mme de Mirbel, Bosio, Delaroche, Allaux, Pradier, H. Vernet, Mme Le Brun, Gros, le baron Gérard, Fontaine. Les études pour ce tableau se trouvent au Musée du Louvre, dans la collection Bonnat (Musée de Bayonne), dans la collection H. Lefuel.

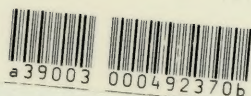
Cette distribution des prix a une valeur symbolique : on y voit réunis les artistes de la génération qui finit, ceux que nous avons étudiés ; mais déjà le romantisme est né : Delacroix vient, au même Salon, d'exposer les *Massacres de Scio.*



Pl. 75. — *Le roi Charles X distribuant les récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824* (page 58). (Heim 1825-1827.)

TABLE DES MATIÈRES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES ET DE LEURS ŒUVRES FIGURANT DANS LA PREMIÈRE PARTIE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE AU XIXe SIÈCLE


a39003 000492370b